

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Coleção da Caixa Geral de Depósitos
Caraterização, salvaguarda e circulação

Jennifer Jade Oliveira do Coito

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Elsa Garrett Pinho

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Jennifer Jade Oliveira do Coito, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Coleção da Caixa Geral de Depósitos: caracterização, salvaguarda e circulação”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata



Lisboa, 30 de outubro de 2018

RESUMO

O presente estudo pretende contribuir para o conhecimento da Coleção da Caixa Geral de Depósitos, enquanto coleção empresarial, propriedade da instituição bancária portuguesa, Caixa Geral de Depósitos. Constituída por obras de arte contemporânea de produção lusófona, e sob a gestão da Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, esta coleção assume-se no panorama nacional como uma das maiores *corporate art collections* do país. A gestora assume, enquanto entidade cultural, como suas competências, a divulgação e a conservação da Coleção.

Fazendo face a três décadas desde a sua constituição, a Coleção atravessou diferentes períodos que definiram a forma como seu acervo tem vindo a ser administrado. Em virtude do entendimento das cedências temporárias das suas obras enquanto principal componente da difusão da Coleção, e comprometedoras da conservação da mesma, mas não dispondo a Culturgest de documentação produzida para alicerçar o estabelecimento de procedimentos próprios com base em metodologias comprovadas, foi objetivo nosso alcançar uma leitura clara e objetiva dos diferentes fatores que têm contribuído para o surgimento de questões em torno da salvaguarda das suas obras.

Através da sua caracterização histórica e administrativa, e da composição do acervo enquanto matéria de estudo, do levantamento de dados relativos à cedência temporária de obras entre 1986 e 2017, da análise e interpretação de procedimentos passados, e em vigor, foi-nos possível definir a forma de responder às necessidades da Coleção e estabelecer prioridades para o seu acervo, com base nas diretivas existentes, publicadas por instituições e organizações de referência no campo da museologia nacional e internacional. Trabalhando no sentido de procurar acautelar a salvaguarda do acervo, o presente estudo culminou no estabelecimento de linhas orientadoras com vista à elaboração de uma política de cedências.

PALAVRAS-CHAVE

Coleção da Caixa Geral de Depósitos; arte contemporânea; *corporate art collection*; cedências temporárias; boas práticas museológicas.

ABSTRACT

This study intends to contribute to the knowledge of the Caixa Geral de Depósitos Collection, a corporate collection owned by the Portuguese banking institution Caixa Geral de Depósitos. This is one of the largest corporate art collections in the country, made up of works of lusophone contemporary art and is under the management of Caixa Geral de Depósitos Foundation - Culturgest. The foundation, as a managing agent and cultural entity, undertakes as part of its competencies the dissemination and the conservation of the Collection.

Facing three decades since its constitution, the Collection has gone through different periods defined by the way it has been administered. Understanding the characteristics of the loans and the consequences they have on the preservation of the works of art involved, it was our goal to achieve a clear and objective reading of the different factors that contributed to the issues that have arisen around the safeguarding of the Collection.

The first part of the study focuses on the characterisation of the Collection concerning its history, diffusion and conservation. The second part is based on the data regarding loans occurring between 1986 and 2017. The collection, analysis and interpretation of this data along with the existing directives published by revered organisations in the national and international museology field helped define the needs and priorities of the Collection resulting in the proposition of guidelines for the elaboration of a loan policy.

KEYWORDS

Caixa Geral de Depósitos Collection; contemporary art; corporate art collection; loans; good museum practices.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Elsa Garrett Pinho, enquanto docente do mestrado e orientadora desta dissertação, pela incessante dedicação, disponibilidade e apoio, e pela partilha de conhecimento.

Aos meus pais e ao meu companheiro, pelo apoio incondicional e pela confiança que sempre depositaram em mim.

À Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, pelas oportunidades de estágio e pela autorização concedida para a consulta e recolha de dados, sem a qual não me teria sido possível desenvolver o presente estudo.

ÍNDICE

Introdução.....	15
Capítulo I	19
I.1 - A Coleção de Arte Contemporânea da Caixa Geral de Depósitos	19
I.1.1 - CCGD - Constituição de uma Coleção empresarial	20
I.1.1.1 - A CCGD no panorama das coleções de arte contemporânea em Portugal ...	23
I.1.1.2 - Enriquecimento da Coleção	30
I.1.1.3 - Gestão da Coleção.....	32
I.1.2 - Caraterização da Coleção	39
I.1.2.1 - O inventário museológico e a definição do universo em estudo.....	40
I.1.2.2 - O acervo	45
I.1.2.3 - Propriedade intelectual e direitos de autor	47
I.1.3 - Divulgação da Coleção: dos projetos expositivos à presença na internet	49
I.1.3.1 - Cedências temporárias	51
I.1.3.2 - Depósitos	52
I.1.4 - Conservação da Coleção	54
I.1.4.1 - Intervenções de conservação e restauro	55
I.1.4.2 - Reservas	57
I.1.4.3 - Conservação vs. circulação	59
Capítulo II.....	60
II.1 - Circulação das obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos	60
II.1.1 - A documentação em torno das cedências temporárias de obras.....	63
II.2 - Análise das cedências temporárias de obras da CCGD	72
II.2.1 - A origem e o teor dos dados recolhidos	72
II.2.2 - O volume e alcance das cedências	73
II.2.3 - A produção de documentação	76
II.2.4 - A conservação das obras em contexto de cedências temporárias	79
II.2.5 - Tipologias e obras mais cedidas	81
II.3 - Determinação das necessidades e prioridades	83
II.3.1 - A gestão das cedências temporárias internas e dentro âmbito funcional do serviço da CCGD	89
II.4 - A implementação de uma política de cedências	91
Conclusão.....	93
Bibliografia	98
Anexo A - Imagens	112
Anexo B - Documentos.....	127
Anexo C - Tabelas e gráficos	158

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1 - Área de implantação do edifício.....	113
Fig. 2 - Fotografia do edifício sede	113
Fig. 3 - Vista aérea do edifício sede CGD na atualidade, publicada por ocasião da celebração dos 25 anos da sua construção (CGD, 2018b)	113
Fig. 4 - “Sem título”, Guilherme Parente, 1973, acrílico sobre tela, 146 x 114 cm, n.º inv.º 211585 (Ramos e Ribeiro, 2002, p. 272)	114
Fig. 5 - “Sem título”, Eduardo Batarida, 1980, acrílico sobre tela, 118,5 x 80 cm, n.º inv.º 211586 (Ramos e Ribeiro, 2002, p. 168)	114
Fig. 6 - Obras da autoria de Shikhani adquiridas entre 2002 e 2003 (catálogo <i>Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos</i> , 2004, p. 55).....	114
Fig. 7 - Obras da autoria de António Ole adquiridas em 2004 (catálogo <i>Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos</i> , 2004, p. 45)	114
Fig. 8 - Salão Nobre no piso da Administração CGD no edifício sede	115
Fig. 9 - Salão Nobre no piso da Administração CGD no edifício sede	115
Fig. 10 - Entrada da sede da Culturgest, no edifício sede CGD	116
Fig. 11 - Capa do catálogo da exposição “Arte Moderna em Portugal: Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 1993	116
Fig. 12 - Capa do catálogo da exposição “Arte Moderna em Portugal 2: Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 1995	116
Fig. 13 - Capa do catálogo “Arte Contemporânea. Coleção Caixa Geral de Depósitos: Novas Aquisições”, editado em 2002	117
Fig. 14 - Capa do catálogo da exposição “Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado	117
Fig. 15 - Capa do catálogo da exposição “Olhares Estrangeiros: Fotografias de Portugal”, editado em 2005	117
Fig. 16 - Capa do catálogo da exposição “50 Obras de la Collección de Arte Contemporáneo: Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2006 (<i>A Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019</i> , 2017).....	117
Fig. 17 - Capa do catálogo “Abrir a Caixa: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado 2009 (<i>A Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019</i> , 2017)	118
Fig. 18 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Malangatana a Pedro Cabrita Reis: Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2009 (<i>A Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019</i> , 2017)	118
Fig. 19 - Capa do catálogo atálogo do ciclo expositivo itinerante “Linguagem e Experiência: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2010	118
Fig. 20 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Zona Letal, Espaço Vital: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2011.....	118
Fig. 21 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “A doce e ácida incisão. A Gravura em contexto (1956-2004)”, editado em 2013	119

Fig. 22 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Sentido em Deriva: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2014 (Marchand, 2014b).....	119
Fig. 23 - Conjunto de três catálogos do ciclo expositivo itinerante composto pelas exposições “Palácio de Espanto”, “Casa de Espanto” e “Quarto de Espanto”, editados em 2016 e 2017 © Jennifer do Coito, 2018.....	119
Fig. 24 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Contra a Abstracção: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2018	119
Fig. 25 - “Fernando Pessoa encontra D. Sebastião num caixão”, Júlio Pomar, 1985, óleo sobre tela, 157 x 154 cm, n.º inv.º 224443 (Calhau, 1995)	120
Fig. 26 - “Nada mais me resta”, Julião Sarmento, 1984, colagem, acrílico, cartão e papel sobre tela, 180 x 135 cm, n.º inv.º 234434 (Calhau & Sardo, 1993).....	120
Fig. 27 - “Sem título”, José Pedro Croft, 1985, mármore, 180 x 58 x 60 cm, n.º inv.º 234956 (Calhau & Sardo, 1993)	120
Fig. 28 - “Geométrico Grande”, Ângelo de Sousa, 1967, acrílico sobre papel colado sobre latex, 170 x 136 cm, n.º inv.º 240159 (Lapa, 2010, p. 53).....	120
Fig. 29 - “Espelho de Ismael”, Mário Cesariny, 1975, acrílico e colagem sobre tela, 114 x 74 cm, n.º inv.º 275511 (Silva, 2006, p. 81)	121
Fig. 30 - “Fonte do Nilo”, Rui Sanches, 1987, madeira, metal e lâmpadas elétricas, 180 x 65 x 55 cm, n.º inv.º 276104 (Calhau & Sardo, 1993).....	121
Fig. 31 - “Sem título”, Vítor Pomar, 1979, acrílico sobre tela, 340 x 200 cm, n.º inv.º 336292 (Calhau & Sardo, 1993)	121
Fig. 32 - “Sem título”, Vítor Pomar, 1983, acrílico sobre tela, 195 x 145 cm, n.º inv.º 336293 (Calhau & Sardo, 1993)	121
Fig. 33 - “I don't want to go to sleep”, Julião Sarmento, 1991, técnica mista sobre tela, 290 x 255,5 cm, n.º inv.º 360817 (Lapa, 2010, p. 139)	122
Fig. 34 - “Ouve-me”, Helena Almeida, 1979, prova de gelatina sal de prata, 16 x (17,5 x 23,5 cm), n.º inv.º 360819 (Lapa, 2010, p. 112)	122
Fig. 35 - “A última morada”, Gaëtan, 1994, grafite sobre papel, 27 x (41 x 33,6 cm), n.º inv.º 360833 (Marchand, 2016a, p. 62)	123
Fig. 36 - “Da Série Inox”, Jorge Molder, 1995, prova de gelatina sal de prata, 10 x (110 x 110 cm), n.º inv.º 402763 (Lapa, 2010, p. 117)	123
Fig. 37 - “Sem título”, Júlia Ventura, 1989, serigrafia sobre alumínio, 12 x (80 x 80 x 0,4 cm), n.º inv.º 529016 (Ramos e Ribeiro, 2002, p. 325)	123
Fig. 38 - “Pantelmina”, Joana Vasconcelos, 2001, tricot e ganchos de suspensão, 80 x 950 x 70 cm, n.º inv.º 536070 (Silva, 2006, p. 79)	124
Fig. 39 - “Corpus Delicti”, Jac Leirner, 1993, almofadas e lençóis de companhias aéreas, 41 x 100 x 35 cm, n.º inv.º 539171 (Ramos e Ribeiro, 2002, p. 244).....	124
Fig. 40 - “Estante e colecção de livros de autores que se suicidaram”, Fernanda Fragateiro, 2000, madeira de carvalho e papel, 140 x 250 x 20 cm, n.º inv.º 539307 (Silvério, 2017, p. 69)	125
Fig. 41 - “Berlin Zoo part 02”, Filipa César, 2001-2003, vídeo PAL, cor, som, loop, 5'37'', edição 2/5, n.º inv.º 557833 (Lapa, 2010, p. 109)	125

Fig. 42 - “Drop the bomb!”, Luísa Cunha, 1994, instalação sonora, altifalante, leitor de CD, amplificador e voz gravada, loop, 53’55’’, n.º inv.º 599378 (Lapa, 2010, p. 102).....	125
Fig. 43 - “Solitaire universel”, Ana Jotta e Pedro Casqueiro, 1994, caixas de cassettes, fita Dymo, prateleira de madeira e vidro, 63 x 122 x 11 cm, n.º inv.º 602175 (Lapa, 2010, p. 126)	126
Fig. 44 - “Who cares?”, Ana Jotta, s.d., bibelô, espelho e livro, 6,6 x 9,5 x 13 cm, n.º inv.º 602181 (Marchand, 2016a, p. 81)	126

ÍNDICE DE DOCUMENTOS

Doc. 1 - Notas biográficas.....	128
Doc. 2 - Estatutos da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest definidos em 2007 pelo Anúncio (extrato) n.º 776/2007 no DR de 31 de outubro de 2007	131
Doc. 3 - Estatutos da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest revistos em 2017	134
Doc. 4 - Modelo de contrato de cessão de direitos de autor	143
Doc. 5 - Exposições e ciclos expositivos itinerantes da Coleção da Caixa Geral de Depósitos	145
Doc. 6 - Esquema passo-a-passo do processo de cedência temporária em contexto de coleções museológicas, desenvolvido no âmbito do <i>Spectrum</i>	150
Doc. 7 - Orientações para a construção de uma política de cedências temporárias, aplicáveis à CCGD.....	154

ÍNDICE DE TABELAS

Tab. 1 - Levantamento inicial do n.º de obras inventariadas pertencentes à CCGD por categoria, subcategoria e modalidades de incorporação. Fonte: Base de dados Matriz 3.0 © Jennifer do Coito.....	159
Tab. 2 - Levantamento final do n.º de obras inventariadas pertencentes à CCGD por categoria, subcategoria e modalidades de incorporação. Fonte: Base de dados Matriz 3.0 © Jennifer do Coito.....	160
Tab. 3 - Critérios em que se baseou o levantamento de dados sobre as cedências temporárias de obras da CCGD © Jennifer do Coito	161
Tab. 4 - As 20 obras mais cedidas da CCGD entre 1986 e 2017. Fonte: Catálogos da CCGD referenciados na bibliografia © Jennifer do Coito.....	162

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráf. 1 - Percentagens das diferentes categorias de obras na CCGD © Jennifer do Coito	164
Gráf. 2 - Número de obras inventariadas pertencentes à CCGD © Jennifer do Coito	164
Gráf. 3 - Modalidades de incorporação das obras na CCGD © Jennifer do Coito	165
Gráf. 4 - Modalidades de incorporação das obras na CCGD por categoria © Jennifer do Coito	166
Gráf. 5 - Processos de cedências temporárias encontrados em arquivo face aos processos existentes apenas na Matriz 3.0 (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	167
Gráf. 6 - Origem dos pedidos de cedência rececionados entre 1986 e 2017 © Jennifer do Coito	167
Gráf. 7 - Pedidos de cedências temporárias nacionais e internacionais, concretizados e não concretizados (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	168
Gráf. 8 - Destino das cedências temporárias concretizadas (1986-2017) © Jennifer do Coito .	168
Gráf. 9 - Processos de cedência temporária existentes de acordo com a sua origem e aprovação (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	169
Gráf. 10- Destinatários das cedências temporárias (1986-2017) © Jennifer do Coito	170
Gráf. 11 - Comparação entre o número de obras solicitadas e o número de obras cedidas (1986 e 2017) © Jennifer do Coito	170
Gráf. 12 - Pedidos e respostas oficiais face às solicitações de cedência temporária rececionadas (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	171
Gráf. 13 - Antecedência dos pedidos de empréstimo rececionados por ano (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	172
Gráf. 14 - Antecedência de pedidos de cedência temporária (1986-2017) © Jennifer do Coito	173
Gráf. 15 - Receção de <i>facility report</i> da instituição promotora (1986-2017) © Jennifer do Coito	173

Gráf. 16 - Uso do <i>loan form</i> e a celebração de contrato de cedência temporária (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	174
Gráf. 17 - Produção de <i>condition report</i> em contexto de cedências temporárias (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	174
Gráf. 18 - Duração das cedências temporárias realizadas (1986-2017) © Jennifer do Coito	175
Gráf. 19 - Duração das cedências temporárias (1986-2017) © Jennifer do Coito	176
Gráf. 20 - Percentagem de exposições itinerantes e não itinerantes (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	176
Gráf. 21 - Circulação de obras em contexto de cedências temporárias - exposições itinerantes e não itinerantes (1986-2017) © Jennifer do Coito	177
Gráf. 22 - Dados sobre o transporte, embalagem e acompanhamento das cedências concretizadas (1986-2017) © Jennifer do Coito	178
Gráf. 23 - Obras com e sem caixa de transporte própria (embalagem) na CCGD © Jennifer do Coito.....	179
Gráf. 24 - Danos associados aos empréstimos de obras da CCGD (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	179
Gráf. 25 - Histórico das cedências concretizadas por categoria de obra e ano (1986-2017) © Jennifer do Coito	180
Gráf. 26 - Categorias de obras cedidas (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	181
Gráf. 27 - As 20 obras mais cedidas da CCGD (1986-2017) © Jennifer do Coito.....	181

ABREVIATURAS

apud - em

c. - cerca de

doc. - documento

ex. - exemplo

fig. - figura

gráf. - gráfico

inv.^o - inventário

n. - nascido

n.^o - número

s.d. - sem data

s.l. - sem local

séc. - século

tab. - tabela

vd. - *vide*

vs. - *versus*

ACRÓNIMOS E SIGLAS

AAM - American Alliance of Museums

BES - Banco Espírito Santo

CC - Código Civil Português

CCGD - Coleção da Caixa Geral de Depósitos

CGAC - Centro Galego de Arte Contemporânea

CGD - Caixa Geral de Depósitos

CITES - Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora ou Convenção sobre o Comércio Internacional das Espécies da Fauna e da Flora Selvagens Ameaçadas de Extinção

Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest

DAG - Divisão de Aprovisionamento e Gestão

DGPC - Direção Geral do Património Cultural

DR - Diário da República

ex-BNU - extinto/antigo Banco Nacional Ultramarino
FCG - Fundação Calouste Gulbenkian
GPH - Gabinete do Património Histórico
IAC - Instituto de Arte Contemporânea
ICOM - International Council of Museums
IPM - Instituto Português de Museus
LQMP - Lei Quadro dos Museus Portugueses
MA - Museums Association
MEIAC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo
MGV - Museu Grão Vasco
MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga
MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado
NEMO - Network of European Museum Organisations
NMDC - National Museum Directors' Council
PALOP - Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PLMJ - Pereira, Leal, Martins e Júdice
SCGP - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses
SEC - Secretaria de Estado da Cultura
UKRG - United Kingdom Registrar's Group

INTRODUÇÃO

A presente dissertação foi desenvolvida no âmbito do Mestrado de Museologia e Museografia da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e tem por objeto o estudo da Coleção de arte contemporânea da Caixa Geral de Depósitos no que concerne à sua caracterização, salvaguarda e circulação.

Propriedade do banco português Caixa Geral de Depósitos (CGD), a Coleção da Caixa Geral de Depósitos (CCGD) é uma coleção empresarial centrada na representação da arte contemporânea lusófona. Este conjunto de bens culturais, criado inicialmente com propósitos decorativos, encontra-se atualmente sob a gestão da Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest (Culturgest), e tem vindo a assumir, no decurso das últimas décadas, uma configuração tendencialmente museológica. Na génese do caráter museal que a Culturgest assume, enquanto entidade cultural, estiveram mudanças administrativas e circunstanciais anteriores à afetação da CCGD à Fundação.

Assumindo como competências funcionais, a conservação e divulgação deste conjunto de bens de cariz artístico, a Culturgest faz face, à semelhança do que se verifica noutras instituições culturais nacionais da mesma natureza e que detêm coleções de arte, a questões intrínsecas à sua salvaguarda e que surgem da componente de divulgação da CCGD, que passa em grande medida, pela circulação nacional e internacional das obras de arte que a constituem.

Embora a Culturgest enquanto órgão administrativo não se defina como museu, a gestão da CCGD, a seu cargo, assenta em princípios que se definem segundo a Lei Quadro dos Museus Portugueses (LQMP) e o *International Council of Museums* (ICOM), como fundamentos museológicos. Tal definição permite que lhe sejam por isso, aplicáveis os procedimentos e boas práticas museológicas estabelecidos pelas diversas organizações e instituições, nacionais e internacionais, que têm vindo a produzir conhecimento na área das ciências sociais, concretamente no âmbito da museologia.

Face à elegibilidade verificada de o presente tema ser contemplado como matéria de estudo pertinente para a produção de conhecimento na área da museologia e desta coleção de arte em particular, definem-se como seus objetivos, a análise e interpretação das características que definem a CCGD como conjunto de bens de valor artístico associados à sua propriedade empresarial, e enquanto acervo divulgado e partilhado publicamente através de exposições internas e externas. Consistem também como finalidades deste estudo, a colaboração para o melhor conhecimento da referida coleção, e a contribuição, através da partilha dos resultados alcançados, para a obtenção de um equilíbrio prudente entre a salvaguarda do seu património e a partilha do mesmo com a sociedade.

Existem diversos trabalhos académicos executados no âmbito desta Coleção, sob a forma de relatórios de estágios realizados por discentes do mestrado em Estudos Curatoriais do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Existem também catorze catálogos de exposições exclusivas¹ e um grande número de catálogos de exposições para cujas, obras do acervo foram temporariamente cedidas. É, contudo, seguro afirmar que das abordagens feitas até ao momento, mesmo no que diz respeito a estudos da área da museologia em Portugal, nenhum se centrou no estudo de caso de uma coleção empresarial, menos ainda na temática da circulação de obras e na sua salvaguarda, o que é em si uma oportunidade de explorar novas questões, em torno de uma coleção conhecida no meio artístico e museológico nacional.

A presente dissertação apresenta-se estruturalmente dividida em dois capítulos complementados por documentação anexa, designadamente figuras, documentos, tabelas e gráficos. O primeiro gira em torno da contextualização histórica e administrativa da Coleção, focando-se na caracterização do seu acervo e respetiva gestão, e no estudo da sua divulgação e conservação. O segundo diz respeito à recolha, análise e interpretação de dados e ao estabelecimento das prioridades e necessidades da CCGD em contexto de cedência temporárias internas e externas, com vista à sua conservação.

¹ O ciclo de exposições itinerantes que decorreu entre 2016 e 2017 deu origem a um conjunto de três catálogos correspondentes a cada umas três das exposições realizadas.

Para que o estudo das particularidades que condicionam e afetam a salvaguarda deste acervo decorresse dentro de premissas de critério e rigor, e sendo que não existia uma base sólida que pudesse servir de ponto de partida a este trabalho, foi necessário proceder à recolha de informação junto de múltiplas fontes arquivísticas, digitais e bibliográficas, que permitissem estabelecer aquela que veio a ser a nossa amostra de estudo. A caracterização da CCGD, constituiu por si só o princípio do caminho trilhado, uma vez que o levantamento rigoroso de dados relativos às obras inventariadas se revelou incontornável para o prosseguimento do estudo. Numa segunda fase, e a dar corpo aos pressupostos teóricos em que nos baseamos para obtenção de metodologias de trabalho museológicas, efetuamos o levantamento de dados existentes em processos de cedência temporária de obras da CCGD, a sua interpretação e a formulação de orientações com base nas conclusões alcançadas. Constitui o *terminus* deste processo de investigação a sugestão da aplicação de procedimentos standardizados com vista a minimizar os riscos a que o património em causa está sujeito durante a sua circulação.

São, pelos motivos supracitados, fontes indispensáveis deste estudo, todos os documentos e processos relativos à conservação e cedência temporária de obras da CCGD existentes no arquivo da Culturgest bem como a base de dados Matriz 3.0 utilizada na gestão e inventariação do respetivo acervo. A bibliografia consultada e devidamente referenciada, circunscreve-se, conforme as necessidades apuradas ao longo da investigação e é, na globalidade, referente a instituições e organismos de referência na área da museologia, e afigura-se em estudos, catálogos, publicações *online* - artigos e livros - e *websites*. A nível nacional, destacamos pela sua relevância para o presente estudo, as publicações do antigo IPM e da atual DGPC e, de entre outras instituições detentoras de coleções de arte, as páginas da internet da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação de Serralves. Porque a bibliografia adequada à progressão deste estudo jamais se pode limitar à produção nacional, estão presentes ao longo da dissertação, referências de origem internacional sob a forma de publicações e *websites*, designadamente: ICOM, *Network of European Museum Organisations*, *Collections Trust*, *Arts Council*, *National Museum Directors' Council* e *Museums Association*. Fazem também parte da documentação consultada e de autoria individual, estudos académicos realizados a nível nacional - relatórios, dissertações e teses - cujos temas de estudo são respeitantes à CCGD e à museologia em Portugal.

A redação da presente dissertação seguiu, conforme os normativos académicos da Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa, o novo acordo ortográfico da língua portuguesa, mantendo-se as citações e transcrições da bibliografia consultada conforme o acordo ortográfico vigente na data da sua publicação. Como sistema de referência bibliográfica foi empregue a norma de Harvard. Os dados sobre a autoria, créditos fotográficos e fonte(s) relativos às imagens, documentos, tabelas e gráficos em anexo apresentam-se nas respetivas legendas ou em nota de rodapé.

CAPÍTULO I

I.1 - A Coleção de Arte Contemporânea da Caixa Geral de Depósitos

O presente capítulo compila a essência da Coleção da Caixa Geral de Depósitos (CCGD), passando pela sua contextualização ao nível histórico, artístico e museológico, a sua caracterização e respetivas vertentes programáticas. Pretendeu-se nesta secção textual, transmitir uma visão fiel, do que foi, e do que hoje é esta Coleção, que por se revelar importante para a história do colecionismo de arte contemporânea, para a história da museologia e para a história da arte contemporânea a nível nacional, surge como um tema de estudo pertinente e sobretudo útil tanto para a própria CCGD, como para outras coleções que de alguma forma, a esta se assemelhem.

Quando falamos da CCGD referimo-nos a um conjunto de bens artísticos móveis, do domínio das artes visuais, cuja produção se deu no período artístico contemporâneo, pertencentes à instituição bancária Caixa Geral de Depósitos (CGD). Este conjunto de bens, objeto deste estudo serão, daqui em diante, designados por obras de arte.

A referida instituição possui outros bens móveis que encerram em si valor histórico-artístico e que também formam coleções, contudo, estes não fizeram parte no presente estudo. Os referidos conjuntos de bens dizem respeito ao espólio histórico da CGD e ao do antigo Banco Nacional Ultramarino (ex-BNU), por sua vez incorporado no património da CGD em 2001.² Os bens constituintes, em tempos objetos de uso quotidiano (balanças, tinteiros, máquinas de escrever, etc.) foram preservados e são testemunhos da “evolução dos equipamentos, das técnicas e sistemas utilizados no setor bancário” (CGD, 2018b). São exemplo destas coleções sob a gestão do Gabinete de Património Histórico (GPH), uma dependência do referido banco, a Coleção de Filatelia, de Medalhística, de Notafilia, de Numismática, de Papéis de Valor e ainda um conjunto de tapeçarias históricas, entre as quais a notável “Chegada de Vasco da Gama

² “O Decreto-Lei nº. 232/88, de 5 de julho, transformou o Banco Nacional Ultramarino, EP em sociedade anónima de capitais exclusivamente públicos. Na sequência desta transformação passou a ter como acionista maioritário a Caixa Geral de Depósitos, que passou a deter 99% do capital social, pertencendo o restante 1% ao Estado Português. Em 23 de julho de 2001, de acordo com a deliberação de 28 de março de 2001 do Conselho de Administração da Caixa Geral de Depósitos, deu-se a fusão, por incorporação, mediante a transferência global do património, do Banco Nacional Ultramarino para a Caixa Geral de Depósitos.” (CGD, 2018b)

a Calicute ou Cochim”, encomendada pelo rei D. Manuel I, para celebrar os feitos dos Portugueses Além-Mar³.

I.1.1 - CCGD - Constituição de uma Coleção empresarial

A instituição bancária que hoje conhecemos com CGD foi criada pela Carta de Lei de 10 de abril de 1876 e desde então estabeleceu-se, à semelhança de outros países, como o banco de referência nacional. Ao longo da primeira centena de anos do seu funcionamento, o banco sofreu diversas alterações administrativas, tendo estado numa fase inicial dependente da Junta do Crédito Público, da qual se autonomizou em 1896, e manteve-se como propriedade do Governo da República Portuguesa e como banco público gerido segundo o modelo empresarial (empresa pública) desde o lançamento da Lei Orgânica, aprovada pelo *Decreto-Lei n.º 48953*, de 5 de abril de 1969, até ao ano de 1974 (CGD, 2018b).

Após o 25 de abril de 1974, a CGD assumiu a forma jurídica de sociedade anónima (SA) de capitais exclusivamente públicos, pelo *Decreto-Lei n.º 287 /93*, de 20 de agosto, sujeita a concorrência e, portanto, passível de desenvolver estratégias benéficas à sua manutenção e expansão, enquanto banco universal e grupo de empresas financeiras. No presente, a CGD mantém-se como banco nacional sob a gestão de uma estrutura empresarial em regime de sociedade anónima, e é parcialmente financiado por capitais públicos.

A CGD dispõe de um elevado número de agências, sucursais e representações a nível nacional e também além-fronteiras, contudo, e apesar da sua posição relevo no panorama bancário nacional, tem sido alvo de recentes ajustes na sua estrutura que se têm refletido numa significativa redução do número de agências em todo o território nacional.⁴

³ A tapeçaria representativa da chegada de Vasco da Gama à Índia consiste num pano figurativo com mais de 7 metros de largura, tecido em lã e seda, e fabricado no primeiro quartel do séc. XVI por tapeceiros da Flandres (Moutinho *apud* CGD, 2018b).

⁴ “A Caixa tinha 587 agências em 2017, ano em que fechou 67 balcões, e no final deste ano ficará com cerca de 515.” (Pinto, 2018).

No decurso do crescimento desta instituição, em 1982, Alberto Alves de Oliveira Pinto tomou posse como 15º Administrador-Geral e Presidente do Conselho de Administração da CGD (vd. nota biográfica no Anexo B, doc. 1, p. 128), propondo ao mesmo que esta interviesse mais no domínio sociocultural português. Previa-se já nesta altura uma expansão da instituição ao nível nacional e conseqüentemente na sua representação internacional. Manifestava-se cada vez mais necessária a criação de um edifício sede que albergasse todos os serviços da CGD num mesmo local, contrariando o que até então se verificava, com dependências por toda a capital. Pretendia-se que tanto os espaços públicos como os da administração fossem locais de decoração privilegiada, que refletissem a produção artística nacional. O projeto para o edifício sede CGD, foi da responsabilidade do arquiteto Arsénio Raposo Cordeiro (1940-2013), e marcou a década de 1990 por ter sido na época, uma das maiores construções a nível nacional⁵ (vd. Anexo A, figs. 1, 2 e 3, p. 113).

Em consonância com a expansão da instituição bancária, dar-se-ia início à constituição do que viria a ser a conhecida como a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Foi por ocasião de uma conjuntura administrativa e económica positiva que surgiu a ideia, pioneira em Portugal, de um banco adquirir obras de arte para decorar os gabinetes administrativos dos diversos edifícios a ele afetos e a espaços públicos das suas dependências. Da mesma forma que outras instituições europeias haviam feito em anos anteriores, como é o caso do banco BNP Paribas⁶, investindo os seus capitais públicos no apoio às artes visuais através da compra de obras de arte, a CGD pretendia numa primeira fase colecionar, para só posteriormente vir a divulgar.

À semelhança de outras coleções empresariais coevas e posteriores, também designadas de *corporate art collections*⁷, a criação desta Coleção prendeu-se com

⁵ “Quando a C.G.D. decidiu concentrar num único complexo os seus serviços espalhados por mais de vinte edifícios na cidade de Lisboa, criou um acontecimento arquitectónico de invulgar dimensão [...]” (Cordeiro *apud* CGD, 2018a, p. 12).

⁶ O banco BNP Paribas resultou da fusão entre o Banque Nationale de Paris (BNP) e o Paribas, em 2000 e é atualmente um dos maiores a nível europeu, com as principais representações na Bélgica, Itália e Luxemburgo. Na Bélgica, a coleção do BNP Paribas foi integrada na coleção do banco Belfius (Belfius, 2015), e na Itália mantém-se sob o formato independente, vocacionada sobretudo para arte nacional (BNP Paribas, 2016).

⁷ Terminologia empregue mundialmente para designar coleções de arte pertencentes a organizações corporativas, como sejam bancos ou empresas de natureza diversa (ex.: indústria farmacêutica ou da moda). O surgimento da expressão inglesa advém do crescente número de coleções enquadradas neste

fatores de ordem diversa que foram, para além da ambicionada decoração, o prestígio decorrente da posse de uma coleção de arte e o decorrente *branding* da marca CGD, exteriorizando uma imagem distintiva face à concorrência, destacando-se pela caráter das obras incorporadas no seu acervo. O investimento em arte representava também uma forma segura de aplicar capitais e assumia-se como o cumprimento da sua responsabilidade social enquanto instituição, resultando numa devolução à sociedade, do que da mesma recebia.

A criação de um acervo artístico pretendeu, além de um investimento, ser uma ação fomentadora do apoio às artes visuais, destacando do panorama nacional os artistas no ativo e de reconhecida qualidade. As primeiras aquisições datam de 1983, sendo que prosseguiriam até 1989 a um ritmo cuidado, evitando a inflação do mercado (Kotova, 2016, p. 18). Devido ao propósito decorativo deste acervo, e atendendo às limitações espaciais existentes, era dada prioridade sobretudo à aquisição de obras bidimensionais, sendo disso exemplo as primeiras pinturas adquiridas em fevereiro de 1983: “Sem título” de Guilherme Parente e “Sem título” de Eduardo Batarda (vd. notas biográficas, Anexo B, doc. 1, p. 128 e Anexo A, figs. 4 e 5, p. 114).

Com a passagem do tempo, tornou-se claro que o enfoque da Coleção seria a arte contemporânea, ainda que na sua primeira década de existência se viessem a considerar também obras de arte moderna devido à inexistência de uma baliza temporal definida. Do ponto de vista das artes visuais, por arte contemporânea entende-se toda a criação artística, cuja produção tenha resultado a partir da segunda metade do século XX - após a Segunda Guerra Mundial, e mais distintamente a partir da década de 1960 -, e inclui todos os estilos, escolas ou movimentos artísticos desde esse período até à atualidade. Assim, do início deste acervo, na década de 1980, o recente acervo fazia face a cerca de 20 anos de criação artística, que se traduziu num ininterrupto alargamento na criação artística, até que a arte contemporânea feche o seu parêntesis temporal na história da arte.

âmbito em países anglo-saxónicos a partir de finais do séc. XX. Estima-se que existam cerca de dois milhares de *corporate art collections* na Europa Ocidental.

I.1.1.1 - A CCGD no panorama das coleções de arte contemporânea em Portugal

O colecionismo de arte contemporânea em Portugal desenvolveu-se ao longo das últimas décadas de formas dissemelhantes entre os intervenientes ativos. As coleções públicas portuguesas revelaram-se, com a passagem dos anos e perante a dinâmica e significativa representação da arte contemporânea nas coleções empresariais e privadas, progressivamente deficitárias, apresentando consideráveis lacunas na representação de períodos específicos da produção artística contemporânea nacional.

O principal museu público cuja coleção, idealmente seria representativa da arte contemporânea nacional, o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC)⁸, ainda que manifestamente bem intencionado, não teve a capacidade orçamental e, portanto, de crescimento para acompanhar as demais coleções portuguesas do mesmo período. A referida coleção é representativa da arte portuguesa da segunda metade do séc. XIX e, embora com lacunas sobretudo ao nível da produção artística das últimas duas décadas, da arte do séc. XX.

A par da coleção do MNAC, o Estado também esteve na origem de outra coleção de arte contemporânea a partir de 1976, a Coleção da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), que conta com cerca de 1 300 obras. A referida coleção “começou por resultar de um incentivo e apoio aos artistas que expunham na Galeria Nacional de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, [e] foi sendo reforçada ao longo dos anos com várias aquisições” (LUSA, 2017). Esta coleção pública, que conta com um núcleo de obras iniciado por Fernando Calhau (vd. nota biográfica, Anexo B, doc. 1, p. 128) e proveniente do antigo Instituto de Arte de Contemporânea (IAC), criado em 1996 (Pinho, 2013, p. 173), não se encontra atualmente afeta a nenhuma instituição museológica, estando desde 2016 sob a tutela da Direção Geral do Património Cultural (DGPC) e as suas obras dispersas em comodato/depósito por entre diversas entidades⁹.

⁸ O MNAC encontra-se situado no bairro do Chiado, e instalado no Convento de São Francisco da Cidade desde 1911.

⁹ Apesar da recente tentativa de incorporação da Coleção SEC no MNAC e Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (segundo o *Despacho n.º 1849-A/2014* de 5 de fevereiro de 2014 e *Despacho n.º 9470/2015* de

Não havendo outras coleções puramente públicas de arte contemporânea, e tendo as existentes, significativas lacunas tanto na representação da arte nacional produzida nas décadas de 1970, 1980 e 1990, bem como na arte do novo milénio, surgiu a necessidade e oportunidade de as demais coleções preencherem o vazio existente, abrindo caminho à criação e/ou expansão de coleções cujo financiamento não dependesse do Estado, como é o caso das coleções particulares e das *corporate art collections*, ou o estabelecimento de parcerias público-privadas.

Neste âmbito não podemos descurar o surgimento de numa parceria público-privada em 1989, que viria a colmatar algumas das lacunas das coleções públicas uma década mais tarde: o Museu de Serralves, no Porto. À semelhança de outras coleções que surgiram em anos próximos, a coleção do museu tutelado pela Fundação de Serralves, veio a assumir um papel importante na representatividade da arte contemporânea nacional e internacional - com mais de 4300 obras¹⁰ -, colocando no circuito museológico nacional da arte dos sécs. XX e XXI, o norte do país, uma zona até então escassamente abrangida.

Com o objetivo não só de colmatar as lacunas existentes, mas também de manter no circuito museológico da capital aquela que é uma das mais representativas coleções privadas de arte contemporânea a nível europeu, a Fundação Centro Cultural de Belém celebrou em 2006, um protocolo de colaboração com o colecionador e empresário José Berardo, para receber no Centro Cultural de Belém a sua coleção (Pinho, 2013). Esta parceria público-privada contemplava além da exibição da coleção, que hoje conta com mais de 900 obras nacionais e internacionais, o seu enriquecimento através de aquisições financiadas pelas entidades protocoladas. A abertura do Museu Coleção

20 de agosto de 2015), a mesma encontra-se distribuída entre o Museu de Serralves, a Câmara Municipal e Universidade de Aveiro, o MNAC, o Centro Português de Fotografia, o Palácio Nacional da Ajuda e, em contexto decorativo em gabinetes do Estado (Pinho, 2013, p. 72).

¹⁰ “A Coleção de Serralves integra atualmente para cima de 4300 obras, das quais mais de 1700 são propriedade da Fundação de Serralves e as restantes 2600, provenientes de várias coleções privadas e públicas, foram objeto de depósito de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves que constituíram pontos de referência para o desenvolvimento da Coleção de Serralves contam-se a coleção da Secretaria de Estado da Cultura e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).” (Serralves, 2018)

Berardo em 2007, trouxe ao panorama museológico nacional um novo dinamismo, sendo ainda hoje, um dos museus com maior afluência a nível nacional.

No início da década de 1990, outra coleção de arte contemporânea desempenhou um papel importante no panorama museológico nacional, sob um formato fundacional privado e sem a participação estatal: a Coleção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em Lisboa. Embora tanto Serralves como a FCG tivessem coleções próprias, na altura, apenas a primeira possuía espaço expositivo permanente e que permitia a divulgação do seu acervo (Sardo, 2009, p. 11). A Coleção Moderna da FCG, criada por ocasião da criação da FCG (por testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian) em 1956, assumiu-se efetivamente como tal a partir da 1983, representando hoje, com cerca de 10 000 obras, a mais completa e vasta coleção de arte portuguesa do séc. XX, a nível nacional e internacional.¹¹

No âmbito das parceiras público-privadas, ainda que em termos distintos da Coleção Berardo, não podemos deixar de mencionar a coleção privada de António Cachola, criada no início da década de 1990 pelo colecionador que desde sempre manifestou o desejo de a partilhar com o público. Mantendo-se como propriedade do colecionador, a coleção conta com mais de 600 obras de mais de uma centena de artistas que se destacaram a partir dos anos 80 do séc. XX, e encontra-se em depósito no Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE) desde 2007, onde tem vindo a ser exibida.

A segunda metade do séc. XX foi marcada pela criação de coleções corporativas sob gestão fundacional. A escolha deste modelo de gestão por parte das empresas com coleções de arte, tem um objetivo jurídico bem delineado, e daí a sua frequência, pois prevê que aquando da extinção das empresas suas proprietárias, as fundações protejam as coleções cujo valor ultrapassa. normalmente em grande medida, o das atividades cessadas.

Estas coleções desenvolveram-se, ainda que paralelamente em termos temporais e temáticos, com especificidades que as distinguem e que são responsáveis pela sua relevância qualitativa e quantitativa, nomeadamente nos intervalos temporais que

¹¹ A Coleção Moderna da FCG tem também um significativo núcleo de arte inglesa deste período (Fundação Calouste Gulbenkian, 2018).

representam ou nas categorias de obras que as constituem. À semelhança da CGD, diversas instituições bancárias portuguesas têm vindo a optar por investir os seus capitais de forma segura, o que se refletiu na criação de coleções de arte empresariais que, para além da prática mecenática, representam consideráveis ativos financeiros. Estas *corporate art collections*, além de constituírem uma mais-valia empresarial, são motivo de prestígio para os artistas representados, beneficiando ambas as partes.

As coleções empresariais criadas nas duas últimas décadas dos anos 1990 foram marcadas principalmente pela incorporação de obras de arte contemporânea de origem portuguesa ou de países com a mesma língua oficial. Constituídas de um modo mais ou menos linear, os seus pressupostos assentaram nos anteriormente aplicados à Coleção da CGD: constituídas inicialmente para o preenchimento das paredes das instalações empresarias; assumem-se como elemento distintivo perante as demais e intrínseco ao reconhecimento das empresas através da arte; *branding* através da imagem cultural transmitida; e devolução à sociedade do que as empresas recebem.

Perante o nosso caso de estudo, revelou-se de particular importância entender o contexto de criação e expansão das coleções empresarias a nível nacional, a fim de melhor compreendermos o contexto do surgimento da CCGD e os moldes da sua expansão, através do seu relacionamento com as congéneres.

Três anos após a criação da CCGD, surgiu a Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), que apesar de não representar uma *corporate art collection*, pois o Estado português é a par do Governo dos EUA, o seu instituidor e financiador, representa o período artístico em estudo e como tal não poderia deixar de ser mencionada. Da coleção da FLAD fazem parte cerca de 1000 obras de diversas tipologias representativas da arte contemporânea em Portugal, com principal enfoque em desenho. As incorporações estiveram até 2005 sob a orientação de Manuel Castro Caldas (vd. nota biográfica no Anexo B, doc. 1, p. 128), e o acervo destaca-se pelo volume de obras de desenho, distinguindo-se por isso das coleções coevas. Dado o caráter da fundação, e o seu enfoque não primordial na área da cultura, esta ainda assim aposta no estudo, conhecimento e divulgação da arte contemporânea portuguesa, sobretudo por via de cedências temporárias a instituições várias. Conforme vimos anteriormente, a propósito de Serralves, a coleção encontra-se desde 1999 em

depósito no Museu de Serralves, ao abrigo de um protocolo celebrado entre ambas as entidades.

Em 2001, nasceu pela mão da sociedade de advogados PLMJ, constituída por A. M. Pereira, Sáragga Leal, Oliveira Martins, Júdice e Associados, a Fundação PLMJ com o lema “Uma sociedade de advogados como espaço de cultura”. A Fundação teve como objetivo a “divulgação das artes plásticas em Portugal, [...] [e a] actividade regular na área do colecionismo [...] da criação artística contemporânea” (Fundação PLMJ, 2006-2018); e ser o órgão gestor da coleção que vinha sendo enriquecido desde 1998 para decorar os espaços de trabalho da empresa fundadora (Duarte, 2016, p. 111).

A Fundação PLMJ, e consequentemente a sua coleção, afiguram-se como apoiantes dos jovens artistas emergentes, portugueses e de expressão portuguesa, que com frequência se debatem com a falta de apoio das coleções nacionais, e para os quais a referida coleção tem um papel fundamental. Entre as tipologias do acervo encontram-se obras de pintura, desenho, escultura, fotografia e vídeo, sendo esta última a de maior destaque e que distingue esta coleção. As obras da coleção encontram-se na sua maioria expostas na sede da PLMJ, na Avenida da Liberdade em Lisboa, sendo que também são organizadas exposições sobre a mesma, cedidas obras temporariamente a outras instituições e, está prevista a abertura de uma galeria para a sua exibição, nas imediações da sede (Fundação PLMJ, 2006-2018).

A Fundação tem vindo a desenvolver iniciativas que visam a produção de conhecimento e a divulgação da sua coleção e das demais, que a nível nacional se enquadram no âmbito das *corporate art collections*. Foi exemplo disso a Conferência “Corporate Art Collections” que organizou em novembro de 2015 e da exposição “O Olhar da Sibila - Corporalidade e Transfiguração” que coordenou em conjunto com a Fundação Oriente, e que decorreu no Museu do Oriente entre abril e junho de 2017. A exposição - a primeira do seu género com o objetivo subjacente de agrupar numa mostra museológica as referidas coleções - juntou numa só mostra obras de seis coleções dedicadas à arte contemporânea lusófona e sob a gestão ou posse de fundações (Oriente, PLMJ, Arpad Szenes-Vieira da Silva, Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, EDP e Millenium bcp).

A Fundação EDP, instituída em 2004 pela empresa do setor energético EDP - Energias de Portugal, SA, é desde a sua criação, o órgão que gere a coleção de arte contemporânea portuguesa pertencente à sua fundadora. A criação do seu acervo, representativo da produção de artistas portugueses e estrangeiros que trabalham em Portugal, remonta ao ano 2000 e também inclui, obras de artistas merecedores dos prémios patroneados pela fundação, nomeadamente o Prémio Novos Artistas Fundação EDP e o Grande Prémio Fundação EDP Arte.¹²

Além dos prémios que a Fundação EDP tem vindo a atribuir e que também delinearam os contornos da sua coleção, outro contributo para o enriquecimento do acervo “passou pela aquisição, em 2015, da Coleção Pedro Cabrita Reis – um acervo que, com 388 obras de 74 artistas, retrata a geração de artistas que emergiu em Portugal entre o final do século XX e o início deste século” (FUNDAÇÃO EDP, 2017) e que conta agora com mais de 1200 obras de mais de 250 artistas. A coleção tem sido apresentada publicamente em contexto de empréstimo a outras instituições, em exposições no espaço da Central Tejo, e mais recentemente no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), inaugurado em 2016.

Também enquadrada no âmbito das *corporate art collections*, não pudemos deixar de mencionar a *Ellipse Foundation for Contemporary Art Collection*, criada em 2004 por iniciativa de João Rendeiro, fundador e presidente do Banco Privado Português (BPP)¹³, como fundo investimento, mas também com propósitos museológicos. A referida coleção não sendo representativa da arte contemporânea portuguesa por excelência, mas abarcando uma multiculturalidade de artistas, pretendeu colocar-se através do seu centro de arte em Alcoitão, numa posição de referência internacional, com a representação dos grandes artistas a nível mundial. A coleção reúne mais de 800 obras (Duarte, 2016, p. 113) que vão desde o início da contemporaneidade (c. 1960), dando especial destaque à produção dos últimos anos do séc. XX e os primeiros do séc.

¹² Prémio Novos Artistas Fundação EDP destina-se à revelação de novos valores da criação nacional no domínio das artes plásticas e o Grande Prémio Fundação EDP Arte (trienal) destina-se à consagração de um artista com uma carreira sólida e relevante pela sua contribuição para as tendências estéticas contemporâneas. Ambos os prémios foram instituídos em 2000.

¹³ A *Ellipse Foundation* foi detida pela fundação holandesa *Stitching Ellipse Foundation*, criada em 2003 e com sede em Amsterdão, por sua vez gerida pela sociedade Holma - Serviços de Consultoria, SA (pertencente à Privado Holding insolvente à data, como o BPP).

XXI. A sua seleção esteve a cargo dos curadores Alexandre Melo, Manuel E. González e Pedro Lapa com o apoio de um conselho consultivo internacional. Esta coleção, ao inverso das anteriormente referidas, distingue-se pelo aprofundamento da internacionalização dos artistas que representa. Face aos desenvolvimentos recentes do caso mediático em torno da coleção da *Ellipse Foundation* e a necessidade de liquidação de dívidas associadas à insolvência do BPP, tudo nos leva a crer que se perderá aquela que chegou a ser considerada a melhor coleção de arte contemporânea em Portugal, expectando-se que futuramente a mesma venha a ser vendida em leilão.

Por entre as coleções empresariais de arte contemporânea não podemos deixar de referir as que como a CCGD, pertencem a instituições bancárias como é o caso das do Novo Banco: a Coleção de Fotografia Contemporânea e a Coleção de Pintura¹⁴. A Coleção de Fotografia do Novo Banco embora não seja constituída em exclusividade por artistas portugueses, “reúne cerca de 1000 obras de mais de 300 artistas e de 38 nacionalidades diferentes” (Novo Banco, 2018), um volume significativo de obras fotográficas pelas quais esta coleção se diferencia das demais *corporate art collections*¹⁵.

Ainda sobre as coleções empresariais, referimos a Fundação responsável pela gestão da coleção de arte do banco Millenium bcp, que embora não ceda dados relativos às tipologias ou número de obras que a constituem, divulga nos seu Relatórios e Contas mais recentes aquelas que têm sido as mostras da sua coleção em contexto do projeto de itinerâncias denominado “Arte Partilhada”, iniciado em 2009, à semelhança do que aconteceu com a CCGD. Para além de obras anteriores à segunda metade do séc. XX, a coleção inclui obras de autores contemporâneos portugueses, sobretudo pintura¹⁶.

¹⁴ O Novo Banco (detido em 75% pelo fundo de ações americano Lone Star desde 2017) detém as coleções do antigo Banco Espírito Santo (BES), incluindo a *BES Photo*, atual Coleção de Fotografia Contemporânea.

¹⁵ A Coleção de Fotografia Contemporânea do Novo Banco é o único membro português do *International Association of Corporate Collections of Contemporary Art* (IACCCA).

¹⁶ “Obras de arte da coleção Millennium bcp cativam um número crescente de visitantes (2010/05/03) [...] Há um ano decidimos revelar uma pequena parte do acervo cultural do Millennium bcp, levando-o ao encontro de novos públicos numa exposição itinerante de pintura, por Bragança, Aveiro, Évora, Funchal e recentemente Viseu. [...] a exposição itinerante de pintura “Arte Partilhada Millennium bcp”, que reúne [...] autores portugueses, cuja produção se situa entre os anos de 1884 e 1992, abarcando os movimentos naturalista, modernista, surrealista e de arte contemporânea. Amadeo de Souza-Cardoso,

I.1.1.2 - Enriquecimento da Coleção

As primeiras aquisições da CCGD começaram por ser manifestações de vontades e gostos pessoais das diferentes administrações, sem que para isso fossem elaboradas propostas oficiais prévias ou se seguissem critérios definidos de aquisição. Este cenário viria a sofrer mutações ao longo dos anos, por influência de diversos fatores, acompanhando, ainda que com algum desfasamento temporal, as tendências que marcaram o colecionismo nacional.

“Assim, enquanto que na primeira metade do século XX o colecionismo seria motivado por razões de ordem ‘vital’, de ‘procura pessoal’, na segunda metade do século XX desenvolvem-se de um modo ‘mais frio’ e ‘profissional’, associadas aos ‘museus’ ou entidades corporativas. [...] Esta ação de colecionar ‘arte contemporânea’ transferiu-se para ‘fora do espaço doméstico’. As razões da partilha das coleções de arte deste período devem-se a vários fatores, nomeadamente [...] questões de ‘patriotismo’ mas, também, de benefícios fiscais, de estudo ou de filantropia.” (Duarte, 2016, pp. 34-35)

Na década de 1990, a 16ª administração da CGD, a cargo de Rui Vilar (vd. nota biográfica, Anexo B, doc. 1, p. 128), transformou a forma como este recém-formado acervo era tratado, convidando dois especialistas para definir a especificidade das obras de arte que o viriam a incorporar. Encarregues de analisar, inventariar e proceder ao levantamento do estado de conservação das obras já incorporadas, Fernando Calhau e Maria Margarida Veiga (vd. nota biográfica, Anexo B, doc. 1, p. 128) deram um novo rumo a esta recente coleção. O olhar zeloso e a contínua aquisição fundamentada de obras para este acervo, conferiram-lhe uma conotação museológica cada vez mais forte e coesa. Foi neste contexto que se definiram os primeiros critérios de aquisição: as obras poderiam ser anteriores à criação da CGD, em 1876 - o que não se viria a verificar

devido aos limites temporais cada vez mais contemporâneos, entretanto definidos -, e a sua escolha seria feita por curadores de reconhecido mérito.

Após o arranque desde processo, já em 1992, delegaram-se as competências da consultoria de aquisição de obras de arte a Fernando Calhau. As propostas faziam-se acompanhar de fundamentação, nomeadamente a importância de cada uma das obras para a Coleção, assentes em critérios de representatividade e diversidade da criação nacional. A par da progressiva introdução e aplicação de critérios museológicos no tratamento da Coleção, Calhau acompanhou também todo o processo de inventariação e acondicionamento na Direção de Aprovisionamento e Serviços Gerais (DAG), serviço dependente da CGD, e ao qual a Coleção esteve associada até ao ano 2000.

A definição de critérios de aquisição e a incorporação de obras exclusivamente portuguesas e não anteriores a 1960, fez jus ao âmbito que esta coleção queria assumir no ramo da arte contemporânea nacional, e tornou possível trabalhar o seu acervo, expandindo-o de forma coerente e objetiva. O reflexo deste período próspero para a CCGD foram as suas duas primeiras exposições, *Arte Moderna em Portugal 1* e *Arte Moderna em Portugal 2*, em 1993 e 1995 respetivamente, realizadas no edifício sede da CGD na Avenida João XXI, em Lisboa.

Em 1996, Calhau termina o seu cargo como consultor da CCGD, acumulando na altura, um total de 219 obras adquiridas, de artistas contemporâneos portugueses ou residentes em Portugal, incluindo obras das duas últimas décadas. O artista e consultor revelou ao longo deste período a preocupação em tornar este acervo no reflexo da arte portuguesa da segunda metade do séc. XX, aumentando a representação de cada artista e elevando a sua relevância no contexto artístico nacional e internacional, fomentando dessa forma a sua divulgação e circulação (Kotova, 2016, pp. 29-30).

Nos anos seguintes - 1997 a 1999 - a CCGD não se expandiria tão rapidamente e só no novo século se retomaria a dinamização do acervo e o repensamento do seu modo de funcionamento. O então Diretor da DAG, António Raimundo, viria a demonstrar à administração a necessidade da seleção de um novo consultor para a CCGD. Para o cargo foi selecionado Delfim Sardo (vd. notas biográficas, Anexo B, doc. 1, p. 128), cujas funções iniciaram em 2000 com a apresentação de uma estratégia de aquisições

(estagnadas desde 1995), com critérios definidos e com o objetivo de distinguir a CCGD das demais coleções empresariais e institucionais no panorama nacional. A este novo período de crescimento da Coleção ficou associada uma imagem de internacionalização por via do espelhamento da ligação entre Portugal e as suas ex-colónias através da arte.

Estes dois momentos, que definiram de formas distintas os critérios de incorporação, em especial os de aquisições, estiveram na génese daquilo que se define verdadeira e atualmente como a CCGD: “[um] espólio de obras que possuam qualidade para serem publicamente apresentadas em contexto museológico [...]” (Sardo, 2009, p. 7) e representativo de um período artístico próximo, e que abrange países unidos por um mesmo idioma.¹⁷

Apesar da estagnação aquisitiva que tem vigorado desde 2008, dados os cortes orçamentais levados a cabo pelas mais recentes administrações da CGD, em reflexo da conjuntura económica nacional, na eventualidade de surgirem obras de relevância para o seu enriquecimento, quiçá perante um enquadramento mais favorável, aplicar-se-ão a futuras aquisições os critérios de incorporação previamente traçados.

I.1.1.3 - Gestão da Coleção

Para melhor compreendermos a forma como a gestão da CCGD se refletiu no rumo que a mesma tomou é importante perceber outros aspetos e vamos por isso, voltar um pouco atrás. No ano de 1993, sob a alçada do Grupo CGD, foi criada uma empresa responsável pela gestão cultural no edifício sede denominada Culturgest - Gestão de Espaços Culturais SA. Tendo esta entidade como função a programação de atividades culturais no referido local, viria a revelar-se pertinente delegar à mesma a gestão da CCGD, centralizando os serviços culturais sob uma administração vocacionada para tais assuntos, ainda que subjugada à administração CGD.

¹⁷ A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), criada em 1996 como comunidade linguística instituída, surgiu em simultâneo com este período da CCGD, contribuindo para a internacionalização da mesma.

Em 2000, a Culturgest, sob a presidência de Manuel Vaz, vice-presidência de Fátima Ramos e direção artística de António Pinto Ribeiro, apresentou uma sugestão de expansão do acervo já existente, assumindo a responsabilidade pelas propostas de aquisição por um período de três anos. A administração da empresa defendia que, sendo esta uma coleção de arte contemporânea, num panorama de coleções institucionais e corporativas em que a arte deste período tinha limitada representatividade, as suas aquisições deveriam ir além-fronteiras, abrangendo os países de língua portuguesa, destacando-a por entre as demais. Propôs também a criação de exposições temporárias no edifício sede e nas suas dependências a nível nacional e internacional, promovendo dessa forma a divulgação do acervo em países onde a CGD tivesse representações. Rapidamente as propostas extravasaram as premissas dos modelos administrativos anteriores, optando-se por obras tridimensionais, artistas brasileiros e artistas não representados anteriormente. Em 2003 os artistas africanos de expressão portuguesa assumiram uma posição de destaque na CCGD, que enriqueceu o seu acervo por via da internacionalização do mesmo, trazendo para o seu cerne, questões como o colonialismo e a interculturalidade. São exemplos deste período as obras de artistas brasileiros, como Lygia Pape (1927-2004), e de países africanos, como o pintor moçambicano Shikhani (n. 1934), e entre outros, o pintor angolano António Ole (n. 1951) (vd. Anexo A, figs. 6 e 7, p. 114).¹⁸

A partir de 2004, com saída da equipa de administração mencionada e a entrada de Miguel Lobo Antunes (vd. nota biográfica, Anexo B, doc. 1, p. 128) para a vice-presidência da Culturgest, as propostas de aquisição foram atribuídas ao assessor de arte contemporânea, Miguel Wandschneider (vd. nota biográfica, Anexo B, doc.1, p. 128), e passaram a incluir a categoria de instalação, até então desconsiderada devido à falta de espaço de armazenamento disponível.

Em 2006, a gestão efetiva da CCGD foi entregue à empresa Culturgest¹⁹, que por sua vez assumiu em 2008 (após a publicação do *Anúncio (extracto) n.º 7376/2007* em

¹⁸ A exposição “Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, realizada na Galeria 2 do edifício sede CGD em 2004, e o respetivo catálogo foram o resultado deste período de incorporações centradas nos PALOP.

¹⁹ “Por deliberação do Conselho de Administração da CGD, a 29 de setembro de 2006, foi atribuída à Culturgest a gestão da Coleção de obras de arte, propriedade da CGD (e recomendado às Administrações de empresas do Grupo, detentoras de coleções com as mesmas características, que procedessem do

DR a 31 de Outubro de 2007), a forma jurídica fundacional, e denominação de Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest. A Culturgest passou a ser definida como “pessoa colectiva de utilidade pública [de] manifesta relevância social [que] desenvolve, sem fins lucrativos, a sua intervenção em prol da comunidade em área de relevo [...] [com] actividades de interesse geral [...]” (*Despacho n.º 5942/2010*, de 5 de abril de 2010). A recém-criada Fundação passou a vincular-se desde então pelo disposto na Lei-Quadro das Fundações (*Despacho n.º 3296/2013*, de 1 de março de 2013).

Dada a sua posição enquanto gestora de um acervo tendencialmente museológico e a clara necessidade de reunir um conjunto de profissionais dedicados à conservação e divulgação do mesmo, a Culturgest viria a criar um serviço dedicado exclusivamente à gestão da CCGD. Aquando da sua constituição, em 2008, a referida equipa foi composta pela conservadora Maria Jesús Ávila (vd. nota biográfica, Anexo B, doc. 1, p. 128), o técnico da CGD, Valter Manhoso, que desde 1993 acompanhava o acervo e a assistente, Maria Manuel Conceição.

Ainda que em termos de conteúdo esta Coleção seja próxima das coleções corporativas mencionadas anteriormente, esta distingue-se na sua gestão, mantendo-se como propriedade da CGD e sob a administração da Culturgest. Tendo já prestado assessoria à CGD em matéria respeitante à Coleção, a Culturgest assumiu no decorrer da década em que iniciou a efetiva gestão da CCGD, um papel ativo e determinante face à mesma. Apesar das premissas sobre as quais a equipa da CCGD assentaria o seu trabalho não terem surgido no imediato, e só em 2014 se ter estabelecido uma política de gestão aplicada à Coleção, a equipa reuniu desde a sua constituição, esforços para se manter atenta às necessidades do acervo, procurando responder às questões que deste surgiam mediante os recursos humanos e financeiros disponíveis.

A política de gestão, documento crucial na caracterização e definição das competências do serviço, definiu claramente os seus objetivos em duas áreas, a gestão do acervo e a sua exibição e difusão, sob o princípio: “só uma gestão correta da Coleção

mesmo modo, sem prejuízo na manutenção da sua propriedade).” (*Política de gestão da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, 2014)

permite a sua exibição e difusão de um modo pertinente e significativo” (*Política de gestão da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, 2014, p. 2). O primeiro objetivo comportou genericamente a manutenção/atualização de processos administrativos relativos à inventariação e incorporação de obras, a conservação preventiva, intervenções de conservação e restauro, produção de embalagens, transporte e manuseamento, empréstimos, o registo fotográfico do acervo e o seguro. O segundo consistiu na valorização e divulgação do património móvel pertencente à CCGD através da definição de novos conteúdos programáticos assumidos pela Culturgest enquanto entidade gestora. Foram ainda objeto de menção, o estudo da Coleção, incluindo protocolos de colaboração com instituições de ensino superior, e a organização e sistematização de informação respeitante ao património integrado na Coleção por via da extinção do ex-BNU.

Até à data da criação do serviço da CCGD, as obras não empregues na decoração de espaços ou em exposições, eram colocadas em garagens pertencentes à CGD. Dada a carência de recursos humanos dedicados apenas a esta coleção e às insuficientes condições em que esta era conservada, várias foram as situações que surgiram, nomeadamente, a inundação de um dos referidos espaços que, consequentemente danificou obras que lá se encontravam indevidamente acondicionadas.

Apesar da crescente importância da CCGD a partir da segunda metade da década de 1990, os constrangimentos espaciais transformaram-se em claros condicionantes às aquisições, na medida em que existiam óbvias limitações no tipo e dimensão das obras passíveis de serem incorporadas, tanto para fruição (edifício sede) como para armazenamento. Foi do desenrolar de mais de duas décadas de crescimento da coleção, mas sobretudo da observação mais atenta a este acervo, que advieram preocupações com a sua preservação, revelando-se fundamental criar um espaço de reservas devidamente equipado para o acolher e manter sob as necessárias condições de conservação.

A constituição de reservas técnicas, um processo complexo e exigente, foi o primeiro trabalho com que o serviço da CCGD se deparou. A par dessa tarefa foi também feita a recolha e o tratamento da informação existente sobre as obras da CCGD, e respetiva passagem do inventário existente para a base de dados Matriz 2.0 -

Inventário e Gestão de Coleções Museológicas²⁰. A utilização do sistema informático de referência nacional para o inventário e gestão, desenvolvido pelo extinto Instituto Português de Museus, hoje Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e utilizado por inúmeras instituições museológicas nacionais, trouxe uma nova dimensão à inventariação desta coleção. Apesar da existência de um inventário anterior à utilização da base de dados Matriz (versões 2.0 e 3.0), o mesmo não apresentava a extensão de informação necessária ao preenchimento das respetivas fichas de inventário, tendo este sido um trabalho que requereu e requer, permanente atualização e enriquecimento, sempre com base em documentação existente e, entretanto, produzida, referente às obras que integram o acervo.

Ainda em 2008, o serviço da CCGD seria alvo de duas alterações, convidando-se Isabel Corte-Real (vd. nota biográfica, Anexo B, doc. 1, p. 128) a ocupar o lugar de Maria Jesús Ávila como conservadora da CCGD, e como assistente, Inês Costa Dias, substituindo Valter Manhoso. Uma vez estabelecida e concentrada num espaço de reservas, a CCGD, através do serviço que a representava, assumiu uma posição mais forte, visto ter uma equipa a si dedicada e de olhos postos na sua conservação, podendo por isso, mais facilmente responder às solicitações que surgiam.

Este serviço manter-se-ia inalterado até 2015, altura em que Inês Costa Dias deu lugar à atual assistente, Lúcia Marques. Em 2016, com a saída de Isabel Corte-Real, deu entrada o presente conservador da Coleção, Miguel Caissotti, mantendo-se Maria Manuel Conceição como assistente na área da conservação.

A equipa vigente tem como competências funcionais a gestão, programação e divulgação da CCGD. Por entre outras tarefas, passam pelas suas mãos, os processos de cedência temporária, a substituição de obras em espaços da administração da CGD, e procedimentos de recolha, receção e tratamento de obras provenientes de agências ou de outros departamentos do grupo CGD (ex.: GPH) que, por razões de conservação ou,

²⁰ A partir de 2010, a versão 2.0 do sistema informático Matriz utilizado pela Culturgest foi atualizada para versão Matriz 3.0. De acordo com o *Relatório e Contas 2010* e os sucessivos documentos congéneres (Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2011*; idem, *Relatório e Contas 2012*), a migração dos dados da versão 2.0 para a 3.0, em uso atualmente, decorreu entre 2010 e 2012.

mais recentemente, pelo seu encerramento, sejam necessários (vd. Anexo A, figs. 8 e 9, p. 115).

A Culturgest assenta em estatutos definidos em 2007 pelo *Anúncio (extrato) n.º 776/2007*, de 31 de Outubro de 2007 e, revistos no passado ano de 2017 (vd. Anexo B, docs. 2 e 3, pp. 131;134), aquando da entrada em funções do seu mais recente Presidente do Conselho Diretivo, José Ramalho, e do Administrador e Diretor Artístico, Mark Deputter.

Os estatutos definem que esta fundação privada, “tem por finalidade o desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e científicas [...]”, no entanto não contemplam a CCGD como parte do património gerido pela Culturgest. Ainda que os referidos estatutos mencionem que a fundação deve “praticar todos os atos necessários à gestão e valorização do seu património”, não exclui a possibilidade de “adquirir, alienar e onerar bens móveis, imóveis, ou outros”, não deixando face ao referido esclarecido quais os bens a que se refere. De notar que a CCGD é propriedade da CGD e não da Culturgest, e que esta última não deve, portanto, ter autoridade sobre a possibilidade de desafetar o património/acervo que unicamente administra. Esta possibilidade remete-nos para a questão do que acontece ao património das coleções empresariais aquando das respetivas insolvências, como foi disso exemplo a coleção do antigo banco BES.

A Culturgest tem sede no mesmo edifício da sua proprietária, com entrada pela rua Arco do Cego, n.º 50, em Lisboa (vd. Anexo A, fig. 10, p. 116) e, desde 2002, uma segunda representação a nível nacional, no edifício CGD da Avenida dos Aliados, n.º 104, no Porto. Apesar de nestes locais possuir espaços expositivos - duas galerias em Lisboa e uma galeria no Porto -, a fundação não se define nem assume o papel de museu, sendo por esse motivo, importante compreender de que forma este acervo pode ser interpretado do ponto de vista museológico.

Estudando a Lei Quadro dos Museus Portugueses (LQMP) homologada em 2004, por museu entende-se uma instituição permanente, sem fins lucrativos dotada de uma estrutura organizacional que cumpra as funções museológicas: “a) Estudo e investigação; b) Incorporação; c) Inventário e documentação; d) Conservação; d) Segurança; f) Interpretação e exposição; g) Educação”. O museu deve também, segundo

a LQMP, “facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade” e manifestar “objetivos científicos, educativos e lúdicos”.

Embora estatutariamente a Culturgest não esteja prevista como um museu *stricto sensu*, podemos enquadrar a fundação e o atual serviço da CCGD nesta definição. A Culturgest não só cumpre com o “dever de conservar” previsto na LQMP, cumprindo desde logo funções museológicas, como sejam a promoção de medidas preventivas e de conservação através da existência de reservas organizadas que consideram as especificidades das obras nelas contidas, a investigação e a divulgação do acervo, mas também a abertura ao público com regularidade aproximadamente anual, contanto que maioritariamente noutras localizações que não a sua sede e por meio de ciclos expositivos itinerantes.

De acordo com os padrões museológicos nacionais e internacionais sugeridos pelas devidas entidades reguladoras, que são naturalmente referências incontornáveis no campo das boas práticas museológicas, nomeadamente o Código Deontológico editado pelo *International Council of Museums* (ICOM), entendemos que um museu não é apenas uma instituição que tem na sua designação o termo “museu”, comportando o referido termo uma abrangência bem mais vasta:

Instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes. (ICOM, 2009, p. 18)

Posto isto, podemos assumir que este serviço pode e deve ser definido como uma entidade museal²¹, não apenas pela premissa de divulgação e de conservação que progressivamente assumiu, mas também pela qualidade do seu acervo. A Culturgest deve por esse facto, e atendendo à salvaguarda do património que administra, seguir os

²¹ Por museal, entende-se uma entidade que não tem as características de um museu tradicional, não deixando de se inserir no âmbito museológico (ICOM, 2004, p. 44).

procedimentos e parâmetros sugeridos pelas instituições reguladoras acreditadas no ramo da museologia.

I.1.2 - Caraterização da Coleção

Olhando o contexto da criação da CCGD, podemos vislumbrar uma coleção pública no sentido em que, desde a sua origem até à atualidade, os cidadãos portugueses terão contribuído para a expansão do seu acervo, alimentando-o sob a forma de financiamento público, canalizado na CGD pelo Estado Português. Sendo uma coleção pública em *lato sensu*, e porque para que o seja, não é exigida uma exposição permanente, esta pode ser vislumbrada em contexto de exposições pontuais num dos edifícios da CGD, em exposições temporárias exclusivamente sobre a mesma, ou em contexto de cedências temporárias das suas obras a outras instituições museológicas.

Ainda que contando com uma variação dos critérios de incorporação, o fator da nacionalidade foi, ponto assente desde a constituição do acervo, ainda que se tenham também privilegiado países de língua oficial portuguesa. Esta foi uma forma não apenas de distinguir a CCGD de outras a nível nacional - estatais e empresariais -, mas também de intercâmbio cultural entre países com que Portugal mantém vínculos históricos e culturais, fazendo chegar a arte dos mesmos, ao território nacional.

A CCGD embora se defina como uma coleção de arte contemporânea, inclui no seu conjunto algumas obras não contemporâneas incorporadas nos precoces anos do acervo, e que foram de encontro aos apazimentos de quem, a seu tempo, foi responsável pelas incorporações. Não esqueçamos que uma coleção “não é só um mero repositório de obras mais ou menos importantes, mas antes uma visão sobre os acontecimentos, que constituem a matéria da arte em cada momento, em cada contexto histórico, social, geopolítico e, evidentemente, emocional” (Sardo, 2009, p. 15). Podemos, todavia, afirmar que o critério da contemporaneidade se cimentou verdadeiramente com a passagem de Fernando Calhau pela CCGD na segunda metade

da década de 1990²², que contribuiu para que desde então se assumissem as suas premissas como orientações em incorporações posteriores.

Com o passar da primeira década e meia, a inicial escolha de obras bidimensionais²³ com propósitos fundamentalmente decorativos (vd. Anexo C, gráf. 1, p. 164) revelou não ser a representação mais fiel do panorama artístico contemporâneo nacional, colocando perante o desejo de enriquecer o acervo, novos desafios relativamente às tipologias que poderiam vir a ser consideradas. Dado o facto de os artistas contemporâneos cada vez mais se exprimirem através de obras de formato tridimensional²⁴, e sendo a CCGD apoiante e representativa das artes visuais desse período, em reflexo de tais vicissitudes o acervo viria a incluir no seu acervo novas tipologias e obras de maiores dimensões, designadamente escultura e instalação.

1.1.2.1 - O inventário museológico e a definição do universo em estudo

Para que pudéssemos caracterizar a CCGD de uma forma mais precisa, foi necessário compreender o real o número de obras inventariadas e a si pertencentes pois, não nos seria possível alcançar a sua essência sem conhecer o universo em questão.

Como se manteve objetivo nosso explorar mais aprofundadamente as diversas vertentes relacionadas com a salvaguarda deste acervo, e não existindo à partida, uma base de trabalho absolutamente definida, foi necessário proceder ao levantamento do número de obras inventariadas e registadas na Matriz 3.0, uma vez que a sua verificação física seria um processo além de moroso, inviável, quer em termos temporais, quer económicos e logísticos, considerando a dispersão física das obras em Portugal e no estrangeiro.

²² Uma coleção “[...] é o resultado do que está disponível no mercado num determinado momento, do orçamento que lhe é destinado, dos objetivos para si definidos e da relação que vai estabelecendo com os criadores e com o mercado da arte [...]” (Sardo, 2009, p. 8).

²³ Os catálogos das primeiras exposições da CCGD - *Arte Moderna em Portugal* (1993) e *Arte Moderna em Portugal 2* (1995) -, demonstram o peso que as obras bidimensionais na CCGD no início da década 1990.

²⁴ Apercebemo-nos que não foi apenas a CCGD que passou por este tipo condicionamentos espaciais. Maria Jesús Ávila escreveu que, enquanto no MNAC, também fez face à existência de uma “tendência cada vez mais generalizada a aumentar a dimensão dos objectos artísticos” (Ávila, 2007, p. 5).

Para além das ditas obras da CCGD, objetos culturais móveis, existem algumas obras integradas na arquitetura, no interior e exterior do edifício sede CGD, que não estão registadas na base de dados e por isso, e que não foram portanto contabilizadas no levantamento efetuado²⁵.

Ao longo do levantamento de obras inventariadas na base de dados Matriz 3.0 fizemos face a algumas contrariedades que advieram da inventariação desta Coleção e que serão seguidamente enunciadas. Dado o facto de a Culturgest não ser o único e exclusivo utilizador da referida base de dados, nela constam também, além da CCGD, registos de bens culturais móveis de departamentos e coleções internas da CGD designadamente, do património pertencente ao ex-BNU, da Coleção Caixa de Valores e do GPH. Sob diferentes separadores, na Matriz 3.0 estão, portanto, representadas 4 coleções, ou parte das mesmas. Cada uma destas coleções tinha associado um número de fichas de inventário, que perfazia, em conjunto com as fichas da CCGD, em março de 2018, um total de 3.015.

Do universo que nos competiu explorar, partimos na referida data, de um total de 2.143 fichas registadas como pertencentes à CCGD, que incluíam no seu todo, fichas de inventário de obras de arte e de elementos constitutivos dessas mesmas obras. Não existindo fichas de inventário diferentes, a única forma de as discernir foi a numeração atribuída às mesmas.

Estabelecida a base do levantamento, numa primeira triagem foram perceptíveis algumas incongruências, nomeadamente ao nível da classificação tipológica que, na Matriz 3.0 se subdividem em dois campos, categoria e subcategoria. Existiam, para além das categorias e subcategorias predefinidas na base de dados outras, criadas aquando da inventariação na Matriz 3.0. Verificámos também um grande número de fichas de inventário que dizia respeito, não às obras propriamente ditas - já registadas isoladamente - mas sim, aos seus elementos constituintes, o que se repercutia num número total de fichas, inevitavelmente superior ao real número de obras *per se*.

²⁵ Uma lista de obras encomendadas a artistas portugueses, para integrar a arquitetura do edifício sede CGD, incluindo tapeçarias, esculturas, painéis de azulejo, revestimentos em mosaico e pavimentos, foi recentemente incluída na Brochura “25 Anos Edifício Sede: 1993-2018” (CGD, 2018a).

A fim de mais assertivamente, se proceder ao apuramento do real número de obras e respectivas tipologias, bem como a outros dados relevantes para posterior análise, revelou-se fundamental retificar algumas categorias e ou subcategorias associadas a determinadas obras. Para que tais alterações se fossem corretamente efetuadas, tivemos em consideração as orientações fornecidas na publicação *Normas de Inventário*, editada pelo então IPM para o apoio à inventariação na Matriz 3.0 bem como, o manual de utilização da base de dados.

As diretrizes mostraram-se claras, recomendando que “só excepcionalmente sejam criadas novas categorias para além das propostas, sob pena de duplicar a informação, que poderá estar contida noutros campos, ou mesmo depreciar a lógica interna que preside ao funcionamento da base de dados” e que “Não sendo um tipo de informação indispensável à classificação dos objectos, a Subcategoria corresponde a uma especificação de ordem funcional que visa auxiliar a gestão interna das colecções. À semelhança do que foi dito para a Categoria, a criação de novas subcategorias deverá ser objecto de ponderação, [...] só se justificando em função de uma tipologia específica” (Freitas & Pinho, 2000, pp. 18-19). Tendo-se efetivamente verificado a ocorrência de tal situação, propusemos uma alteração pontual das referidas imprecisões, que nos foi concedida ainda que, circunscrita pelas definições do perfil de acesso.

As alterações efetuadas resultaram em quadros comparativos entre o levantamento de obras inicial que demonstraram, um levantamento inicial com 13 categorias e 47 subcategorias, e um final, com 9 categorias e 36 subcategorias (vd. Anexo C, tabs. 1 e 2, pp. 159-160). Em suma, as alterações efetuadas resultaram na supressão de 4 categorias (colagem, guache, impressão e litografia) e respectivas subcategorias (técnica mista e livro de artista). Suprimiram-se também, por inadequação (ex.: redundância da terminologia empregue) ou por desnecessidade, 7 subcategorias associadas a categorias que se mantiveram, designadamente “cerâmica de equipamento”, “cerâmica de arquitetura”, “escultura assemblage”, “escultura instalação”, “instalação escultura”, “instalação técnica mista” e “pintura instalação”.

Esta supressão, ainda que longe de ideal, teve como objetivo não apenas a atribuição correta da categoria às obras nelas incluídas, mas também o correto emprego da terminologia museológica, não podendo a maioria das categorias ou subcategorias

criadas como tal ser consideradas, pois nada mais descreviam que a informação técnica a inscrever em campo próprio (ex.: guache, colagem, técnica mista).

Apurámos que cerca de 40% das obras inventariadas possuíam uma subcategoria associada, percentagem que diz respeito maioritariamente a um lote de mais de 600 gravuras (sob a categoria criada no Matriz 3.0, “Gravura SCGP”) e cuja informação técnica foi fornecida por especialistas. Por essa ocasião, foram criadas 23 subcategorias na Matriz 3.0, cujas designações deveriam, na realidade, ser remetidos para informação técnica das gravura que identificam²⁶ (ex.: informação técnica: água-tinta buril, calcografia, litografia²⁷), eliminando assim o grande volume de obras com subcategoria dispensável e desadequada.

Note-se que, ainda que as fichas não tenham sido verificadas individualmente (apenas as mais flagrantes), sem esta intervenção não teria sido possível determinar com maior exatidão uma série de dados quantitativos e qualitativos indispensáveis ao estudo e caracterização da Coleção. O apuramento das percentagens de cada tipologia por exemplo, mesmo que não tendo outras vantagens aparentes, contribui para caracterizar a CCGD e desse modo auxiliar na implementação de procedimentos com vista à sua salvaguarda tendo em consideração a especificidade das obras que a integram.

Após a retificação da informação acima mencionada, foi necessário apurar o número de fichas de elementos, e desconsiderar as mesmas do levantamento final, o que resultou desde logo, na supressão de mais de 200 fichas de inventário. A par destas e por não pertencer à CCGD, foi também suprimida a ficha de inventário criada para uma obra de Ana Vieira, *Sem título (Vénus)* (2002), depositada junto da Coleção em 2014, pelo seu proprietário, o artista Carlos Nogueira (Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2014, 2015*, p. 75).

Visto ter sido levada a cabo a passagem de um inventário já existente para a Matriz 3.0, reparámos também que não foi atribuída uma numeração alfanumérica

²⁶ “Regista-se neste campo o processo ou procedimento, ou o conjunto de processos ou de procedimentos utilizados na execução da obra.” (Freitas & Pinho, 2000, p. 51).

²⁷ “Litografia: É uma técnica que deverá ser referida no campo próprio. Não constitui um nível de classificação, devendo por isso ser incluída na Categoria Gravura [...] Litografia, serigrafia, água-forte, zincogravura, xilogravura, entre outras, constituem informação a incluir no campo reservado à Técnica.” (Freitas & Pinho, 2000, pp. 81;86)

lógica e organizada às obras do acervo²⁸. No momento da passagem deste inventário para a base de dados, foi mantida a mesma numeração, sem que se tenha seguido uma lógica numérica ou alfanumérica (sigla da instituição seguida do n.º) conforme recomendam as normas (Freitas & Pinho, 2000, p. 25). Observámos além da referida situação, que algumas obras de autoria não identificada, ou das quais não exista informação básica para o preenchimento da ficha Matriz 3.0, se têm registado com a expressão “não identificado” no campo referente ao número de inventário.

A transferência do património do ex-BNU para a CGD, que levou à afetação dos bens culturais nele incluídos às diferentes coleções do novo proprietário. Como tal, os objetos de valor histórico e as obras de arte não contemporânea foram entregues ao GPH, e as obras de arte contemporânea, à CCGD. No entanto, nem todas as obras incorporadas na CCGD, mesmo que contemporâneas, se refletiram em mais-valias artísticas para a mesma, vindo a triagem dessas incorporações a ser feita apenas *a posteriori*. Remetemos para este facto pois deste conjunto surgiu ainda uma outra série de números inventário precedidos pela letra Z, cujo objetivo da distinção seria o de futuramente serem identificadas com maior celeridade as obras a serem excluídas da Coleção. Porém, este conjunto ainda consta como pertencente à CCGD, tendo sido por isso contabilizadas neste levantamento as obras que o constituem.

A informatização do inventário consiste num momento importante para um acervo, pois é uma oportunidade de correção e melhoramento do suporte com que se vem trabalhando e deve ser efetuado segundo critérios científicos e atuais. Sabemos, porém, que derivado, muitas vezes, da insuficiência de recursos humanos afetos ao inventário e à documentação das coleções, a inventariação museológica - que apesar de ser a base de todas as outras funções museológicas - é, ainda hoje um problema recorrente e transversal aos museus e a outras instituições que como a Culturgest lidam com este tipo de processos.

²⁸ O inventário precedente intercalava obras de arte com objetos do património material e utilitário da CGD (ex.: material de agências) existindo por esse motivo grandes intervalos não cobertos na numeração atual das obras da coleção.

I.1.2.2 - O acervo

Compreendidas e ultrapassadas algumas das principais questões em torno do inventário, apurámos que a CCGD conta com 1.779 obras inventariadas e registadas na Matriz 3.0 e encontra-se dividida nas seguintes categorias: cerâmica, desenho, escultura, fotografia, gravura, instalação, pintura e têxteis.

A categoria que se revelou predominante foi a gravura, possuindo 713 exemplares, seguidamente a pintura, com 518, e em volume inferior, o desenho, com 167, a fotografia, 151, escultura, 132, instalação, 71, têxteis, 23 e, por fim, a cerâmica com apenas 4 obras (vd. Anexo C, gráf. 2, p. 164).

Sob a categoria de gravura acima mencionada, encontrámos incluído um grande volume de obras em suporte de papel identificadas na Matriz 3.0 na categoria “gravura SCGP”. O grande número de gravuras sob essa designação, deveu-se à incorporação de um conjunto de mais de 600 gravuras adquiridas a Manuel Antunes Machado Torres, sócio fundador da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP), no ano de 2008. Este lote de gravuras manifestou-se particularmente importante para o crescimento e abrangência artística da CCGD, pois além de ser constituído apenas por obras com o primeiro número de tiragem de cada série, veio enriquecer o acervo numa categoria até então detentora de apenas 49 trabalhos. Por esta ser uma das categorias desnecessariamente criadas aquando da inventariação do conjunto, pois a categoria de gravura existe como predefinida na Matriz 3.0, optámos por uma questão objetividade, passar a tratá-las como uma categoria apenas, contabilizando dessa forma num registo mais assertivo o volume de obras idealmente contidas na mesma categoria.

Do levantamento efetuado, e de acordo com o artigo 13º da LQMP que define a incorporação como a integração formal de um bem cultural no acervo do museu, foi possível perceber que desde o início da constituição da CCGD as modalidades de incorporação empregues ao longo do seu enriquecimento foram quatro: compra, doação, dação em pagamento e permuta. A compra apresentou-se, com 1.656 obras adquiridas, no topo das modalidades de incorporação representando 93,1% da totalidade. A maior percentagem de compras efetuadas remeteu para as categorias de gravura e pintura, com 706 e 477 obras adquiridas, respetivamente (vd. Anexo C, gráfs. 3 e 4, pp. 165-166).

Em segundo lugar surgiu-nos como modalidade de incorporação a doação, com 4,9% do total das obras do acervo (87), e em percentagem inferior, dação em pagamento com 1,3% (24 obras).²⁹ Foi também verificado um caso isolado na modalidade de permuta e, fichas que apresentavam “outra” modalidade de incorporação (0,3%), pelo que não nos foi possível apurar a que deveu a falta dessa referência.

Constatámos ainda que as fichas de um reduzido número de obras - 0,4% da totalidade da coleção (7 obras) - não apresentava informação sobre a sua incorporação. Surgiram-nos, no entanto, face à recolha de informação relativa às diferentes modalidades de incorporação, questões relativamente à exatidão das modalidades registadas na Matriz 3.0. Relembramos que o património da ex-BNU, foi mencionado pela CGD como tendo sido incorporado por transferência, uma modalidade predefinida e existente na Matriz 3.0, mas que em ocasião alguma foi selecionada ao longo do inventário da CCGD.

Por entre as diversas compras que se efetuaram desde os primórdios desta coleção, muitas foram feitas a galerias, uma vez que no panorama nacional era prática comum desde a segunda metade do séc. XX, os artistas trabalharem proximamente com as mesmas (Hargreaves, 2016, p. 45), e daí mais facilmente fluir a venda das suas obras. Ocasionalmente, as aquisições fizeram-se também aos próprios artistas, por vezes em contexto de exposições que foram decorrendo, e também por meio de encomendas diretas aos mesmos.

A suspensão de incorporações por compra, desde 2008, não inviabilizou, porém, a aceitação de doações relevantes para o enriquecimento do acervo da CCGD. As doações que surgiram ao longo dos anos, e que não se tendo manifestado como mais-valias para o acervo da Coleção, acabaram por ser acrescentadas às coleções de outros departamentos da CGD.

²⁹ A dação em pagamento ou dação em cumprimento, enquadra-se no Código Civil (CC) e define-se no artigo 837.º como “prestação de coisa diversa da que for devida, embora de valor superior, [que] só exonera o devedor se o credor der o seu assentimento.” (*Código Civil Português, Decreto-Lei n.º 47 344*, de 25 de novembro de 1966).

I.1.2.3 - Propriedade intelectual e direitos de autor

À contemporaneidade deste acervo estão associadas questões legais importantes, nomeadamente no âmbito dos direitos de autor. Os artistas enquanto autores de obras de arte, quando em vida, ou em caso contrário, os seus representantes legais (sucessores ou transmissários), têm o direito à escolha relativamente ao modo, lugar e contexto em que as suas obras são expostas. Tal direito está previsto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (Lei nº. 16/2008, de 1 de abril de 2008): “só o autor pode expor ou autorizar outrem a expor publicamente as suas obras de arte”, e visa proteger as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico e os respetivos autores.

O código prevê também que direito de autor “pertence ao criador intelectual da obra, salvo disposição expressa em contrário [e] caduca, na falta de disposição especial, 70 anos após a morte do criador intelectual, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente”. Ainda que possa existir uma autorização escrita, que mencione a especificidade da permissão concedida pelo autor (tempo, lugar e preço), “concedida a terceiros para divulgar, publicar, utilizar ou explorar a obra por qualquer processo [...] [esta] não implica a transmissão do direito de autor sobre ela”.

Posto isto, a Culturgest enquanto entidade gestora da CCGD tem o dever de, além de salvaguardar a sua posição enquanto agente divulgadora da mesma, zelar pelos interesses dos autores cujas obras nela estejam representadas. Face ao facto de uma parte significativa dos autores representados na Coleção se encontrarem vivos e, mesmo quando falecidos, não tendo decorrido os prazos estabelecidos para que as mesmas caiam no domínio público, existem procedimentos associados à proteção das partes envolvidas que devem ser assegurados.

Nos processos de incorporação das obras da CCGD existentes em arquivo, não constam contratos de cessão de direitos autorais - totais ou circunstanciais - passados à proprietária aquando da introdução das mesmas no acervo. Deste modo, atualmente, salvo situações extraordinárias, os artistas ou respetivos representantes legais, são contactados por parte do serviço da Coleção quando é prevista a inclusão de suas obras em exposições. Nesse contacto são habitualmente informados sobre o local e as datas de realização da exposição, e em casos particulares como obras que nunca tenham sido

expostas e que, de um modo geral, não possuem instruções de montagem, são consultados sobre questões técnicas e a envolvimento das mesmas em contexto expositivo. Destes contactos, surgem frequentemente dados importantes que são por essa via acrescentados às fichas de inventário, de forma a manter o registo sobre o que foi definido na data. Os autores ou seus sucessores, são também contactados caso existam dúvidas sobre materiais ou sobre a execução de elementos de obras, e ocasionalmente, nos preliminares de intervenções de conservação e restauro nas suas obras.

O relatório recentemente editado pela *Network of European Museum Organisations* (NEMO) assente no estudo dos direitos de autor em contexto museológico (Ennaert, 2015), esclareceu-nos que não só a maioria dos museus, sobretudo os que se enquadram no âmbito da arte contemporânea, não possui conhecimento como também não é detentor dos direitos autorais. Apesar de não assumido com clareza pela maioria das entidades gestoras de *corporate art collections*, bem como das coleções que se enquadram noutros termos legais, é hábito segundo os casos de estudo da NEMO, por motivos que se prendem com a praticabilidade no âmbito do colecionismo de arte contemporânea, negociar diretamente com os artistas, ainda que a prática ideal envolva a negociação dos direitos sobre as obras aquando das incorporações nas coleções (Ennaert, 2015, p. 7).

É de tal situação, exemplo a nível nacional, a declaração expressa pela Fundação EDP no seu *website*: “A Fundação EDP não é proprietária dos direitos de autor. A obtenção da cedência destes direitos rege-se pelas disposições do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e deve ser tratada diretamente com os autores ou com as entidades competentes, como a Sociedade Portuguesa de Autores e suas congéneres de outros países” (Fundação EDP, 2017).

A não produção de documentação oficial que suporte o que a legislação (código) define, por parte da Culturgest, nomeadamente entrevistas aos artistas e que visem as suas escolhas, pode resultar em última instância em ações puníveis judicialmente. Para que tal se evite, é aconselhável a celebração de um contrato de cessão de direitos de autor, assinado por ambas as partes, contemplando o carácter dos direitos cedidos (circunstanciais ou totais) pelo autor ou seu representante, ao proprietário das obras, ou

neste caso ao órgão responsável pela sua gestão. O contrato deve ser, e sempre que possível, celebrado aquando da incorporação de obras na Coleção, mas na ausência de tal oportunidade, pode ser celebrado em qualquer outro momento que se revele oportuno, inclusive aquando do contacto com artistas que abordámos anteriormente. Sugerimos neste contexto, a redação e posterior utilização de um contrato de cessão de direitos de autor tendo por base o modelo que apresentamos no doc. 4 do Anexo B (vd. p. 143).

I.1.3 - Divulgação da Coleção: dos projetos expositivos à presença na internet

Com a afetação de uma equipa exclusivamente dedicada à CCGD, surgiram novas oportunidades de divulgação do acervo, que se implementaram como parte da missão subjacente ao serviço da Coleção. Com as primeiras mostras em 1989, nas exposições intituladas “Pintura e Escultura do Património da Caixa Geral de Depósitos” (vd. Anexo B, doc. 5, p. 145), a CCGD revelou que, à semelhança de outras instituições, ao seu propósito decorativo inicial passaria a estar associado um teor verdadeiramente museológico. Progressivamente multiplicar-se-iam as exposições que tinham como objeto a CCGD e como finalidade, a divulgação do acervo perante o público em geral, mas também a difusão da marca CGD associada.

As últimas três décadas, viriam a acumular um total de 37 exposições realizadas nesse contexto. Embora a sua maioria fosse realizada em Portugal, as exposições não se limitaram ao território nacional, levando a Coleção a quatro instituições estrangeiras onde a CGD tinha representações, designadamente Cabo Verde (2003), Badajoz (2003), Paris (2005) e Madrid (2006).

A partir de 2009, sob a gestão da Culturgest, a CCGD entraria numa nova era de difusão, mais sistemática e consistente, sob a forma de ciclos expositivos itinerantes, com frequência bienal. Estes ciclos de três, ou até quatro exposições, tiveram o intuito de disponibilizar a Coleção a públicos que de outra forma não a conheceriam, e aos próprios funcionários da CGD que trabalhavam nas diferentes zonas do país (*Política de gestão da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, 2014, p. 6), cobrindo por essa via ao longo dos anos, o máximo do território nacional continental (não desconsiderando a

possibilidade de incluir também as Regiões Autónomas) e abrangendo localidades fora dos grandes centros urbanos. Com vista à concretização de tais ciclos expositivos, têm vindo a ser estabelecidos protocolos de cooperação entre a Culturgest e entidades de cariz museológico e cultural, nomeadamente museus, centros culturais e galerias municipais, aliando à promoção dessas entidades (recetoras), também a da Culturgest enquanto entidade ativa no setor cultural e responsável por atividades potenciadoras da valorização da CCGD.

Para as exposições dos ciclos têm vindo a ser trabalhadas por curadores independentes, conjuntos de obras exclusivamente deste acervo, embora pontualmente estes se tenham aliado a objetos museológicos provenientes de outras instituições. Foi o caso das três exposições do ciclo em torno do tema “Espanto” decorrido em 2016 e 2017, em que parte do conteúdo expositivo teve origem na cedência temporária de artefactos pertencentes aos acervos de outras instituições museológicas locais, exposto em diálogo com as obras de arte contemporânea da CCGD.

Constatámos que até 2017, 18 das 37 exposições da CCGD, fizeram parte de ciclos itinerantes programados pelo serviço da Culturgest, o que equivaliu a 6 ciclos realizados num período de 8 anos. Tal facto demonstra que, desde que a CCGD se encontra ao cuidado da Fundação, a sua divulgação se assumiu imperativa refletindo-se por isso num crescente número de exposições realizadas ao longo do referido período, um volume equivalente ao que se corporizou nos vinte anos anteriores.

Sendo uma das formas mais comuns de divulgar uma coleção ao público, até ao acesso generalizado à internet (em meados da primeira década do novo milénio), a realização de exposições desempenhou um papel preponderante na progressiva difusão deste acervo. Além da presença em exposições com obras exclusivamente suas, organizadas pelos serviços da Culturgest, ou a exibição pontual de obras em exposições de outras instituições ou coleções, a CCGD tem vindo a ser divulgada através dos respetivos catálogos expositivos (vd. Anexo A, figs. 11 a 24, pp. 116-119) e, desde setembro de 2018, através do *website* da Culturgest (disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/>).

O projeto de divulgação da CCGD na internet, há muito ambicionado pelo serviço desta Coleção, embora não permita a consulta do acervo *online*, dá-o a conhecer ao público, ainda que parcialmente, através do destaque alternado de obras na referida página *web*, aproximando-se finalmente por essa via, das demais coleções disponibilizadas *online* como é o caso da FCG. Uma vez tratar-se de uma recente introdução e o seu impacto ainda não ser estimável, mas dado o papel cada vez mais importante que a internet desempenha no meio museológico e do colecionismo, é expectável que a referida forma de divulgação venha a trazer através do aumento de pedidos de cedência de obras por parte de outras entidades, maior difusão deste acervo.

I.1.3.1 - Cedências temporárias

Conforme pudemos apurar, as cedências temporárias de obras da CCGD consistem num dos meios de divulgação deste acervo. Desde a criação da Coleção, a proprietária, não possuindo um espaço de exposição permanente, encontrou nos empréstimos de obras de arte a outras entidades, uma forma de a fazer circular para além dos seus próprios espaços e de a dar a conhecer ao público em instituições de relevante importância no meio museológico e artístico, nacional e estrangeiro.

Em termos museológicos, por empréstimo ou cedência temporária, entende-se uma cedência gratuita de um bem cultural a outra entidade que não a proprietária. Os empréstimos são, juridicamente, situações de comodato³⁰, que, em termos museológicos correspondem à “remoção temporária ou re-indicação de um objecto ou acervo da sua propriedade ou localização normal [...]. Envolve a mudança de local, de objectos e acervo, mas não do título (propriedade legal)” (Ladkin *apud* AAVV, 2004, p. 23).

A CCGD está neste âmbito, sujeita a dois tipos de cedências temporárias: internas e externas. Entendem-se por cedências internas, as que são realizadas dentro do âmbito programático da Culturgest, como sejam exposições nas galerias da sede (Lisboa) e na Culturgest Porto, ou quando as mesmas se deslocam externamente, sob a organização e responsabilidade do serviço de exposições da Culturgest. São também empréstimos

³⁰ De acordo com o artigo 1129º do CC, por comodato entende-se “o contrato gratuito pelo qual uma das partes entrega à outra certa coisa, móvel ou imóvel, para que se sirva dela, com a obrigação de a restituir.” (*Código Civil Português, Decreto-Lei n.º 47 344, de 25 de novembro de 1966*)

internos, todos aqueles que contemplam a inclusão de obras da CCGD em conferências e colóquios ou, atividades do serviço educativo da Culturgest.

Relativamente às cedências temporárias externas, entendem-se como tal todas aquelas que resultam de solicitações de obras da CCGD, à Culturgest, por outras entidades museológicas, ou que não tendo esse cariz, se manifestem relevantes na divulgação da própria CCGD. A realização de ciclos expositivos itinerantes por parte do serviço da Coleção, apesar de todos os preparativos e logística do processo serem assumidos pela respetiva equipa, são também consideradas cedências temporárias externas e, apesar de não terem vindo a ser taxativamente tratadas como tal, devem estar sujeitas aos mesmos procedimentos que uma qualquer cedência a uma entidade externa, independentemente da sua preparação ser da responsabilidade da Culturgest.

I.1.3.2 - Depósitos

A distribuição e substituição de obras da CCGD para fins decorativos dentro do perímetro administrativo da instituição financeira que a possui, mostrou-se uma solicitação frequente, estimando-se que cerca de 18% das obras CCGD estejam neste local³¹. A este tipo de circulação interna está associado o termo museológico conhecido como depósito, que pode ser definido como a passagem de um bem cultural da sua localização habitual, para outra, sem que se altere a sua propriedade ou titularidade.³²

Os depósitos são, *grosso modo*, efetuados em âmbito externo às instituições de onde têm origem as obras e prendem-se com motivos de ordem temática, de conservação ou da disponibilidade de espaço de armazenamento.

A CCGD apresenta por esse motivo, protocolos de depósito com a Presidência da República, a DGPC e o Museu de Tapeçaria em Portalegre. Do protocolo celebrado com a DGPC, órgão cuja tutela inclui o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), é exemplo o depósito de uma pintura no referido museu. A obra “Súplica de Inês de Castro” (c. 1802) do pintor Vieira Portuense (1765-1905), que muito embora não se

³¹ Percentagem apontada pelo coordenador da equipa da CCGD em março de 2018.

³² Apesar da localização junto da administração da proprietária CGD, a gestão dos bens móveis mantém-se da responsabilidade da equipa da CCGD.

balize no período da arte contemporânea, é de manifesta importância histórica e artístico para o país, uma vez que foi executada para o Palácio da Ajuda, em Lisboa, e que se desconhecia o seu paradeiro desde o início do séc. XIX. Após o claro interesse do Estado Português em possuí-la e atendendo à impossibilidade de concretizar a compra por constrangimentos orçamentais, a pintura foi adquirida pela CGD em 2008 que, enquanto banco público, não perdeu a oportunidade de defender o interesse nacional sobre o património³³. Por se tratar de uma obra que se enquadra no âmbito cronológico representado na instituição depositária - MNAA -, e pelo facto de a mesma apresentar as necessárias condições de acondicionamento e conservação à preservação de uma pintura daquela época, esta está desde então ao seu cuidado.

O protocolo de depósito celebrado com a Presidência da República teve como objeto a vinculação expositiva de uma obra da CCGD, à Sala de Conselho de Estado do Palácio de Belém. Apesar de tal situação ser denominada pelo serviço da CCGD como depósito, consideramos que a definição mais adequada seria a de cedência temporária devido ao facto da referida obra ser periodicamente substituída. Acreditamos também que não se poderá tratar de um depósito, por não serem garantidas pela entidade depositária as condições ambientais necessárias à conservação da mesma.

Ainda que mantendo protocolos de depósito com instituições não museológicas, como o caso anteriormente mencionado, é recomendando que sejam exigidos requisitos específicos que visem a conservação das obras em causa (Amaral, Carvalho, Sousa & Tissot, 2006, p. 66), inclusivamente no que diz respeito às condições físicas e ambientais do local, bem como à duração da sua exposição, sempre que prevista a possibilidade destas puderem não ser acondicionadas em reserva.

³³ “O quadro, que saíra de Portugal com a Família Real, assim como muitas outras obras de arte, foi parar no ano passado a um leilão em Paris. Quando teve conhecimento do facto, o ministro da Cultura, alertado por especialistas, conseguiu que um anónimo (que continua como tal) o adquirisse para que o Estado o viesse a poder comprar mais tarde, tendo na altura conseguido do presidente da Caixa Geral de Depósitos, Faria de Oliveira, a promessa de que a instituição bancária entraria com o resto do dinheiro que ultrapassasse o tecto disponível pelo Estado. Mas no final, pelo que se percebe, foi a CGD a desembolsar a quantia total de 258 mil euros.” (Figueiredo, 2009).

I.1.4 - Conservação da Coleção

A expansão da CCGD, a procura por uma uniformização de procedimentos e pela adequação das medidas de salvaguarda aplicadas ao tratamento do acervo trouxeram, gradualmente, novas questões do foro da conservação. Por conservação, em contexto museológico, entendem-se todas as medidas diretas ou indiretas que visem preservar o estado físico de um objeto ou obra de arte, sendo por isso, em todas as suas vertentes, a forma mais importante de salvaguarda de património cultural. Essas medidas devem, sempre que possível, ser de carácter preventivo, evitando que o estado dos bens culturais se altere.

Em situações cuja prevenção não se verifique suficiente, aplicar-se-ão medidas de conservação curativa, através das quais se buscam alcançar soluções para a estabilização dos objetos, com progressivas ou já consagradas alterações, minimizando ou evitando a sua propagação e/ou desenvolvimento. Este tipo de conservação implica uma ação direta sobre os objetos e consiste na forma menos eficaz de conservar acervos, estando implícita a alteração do seu estado e consequentes perdas, para que seja considerada uma intervenção.³⁴

A criação do edifício sede CGD, posterior à criação da CCGD, apesar de se ter revelado uma grande mais valia na centralização dos serviços do banco, não o foi relativamente ao seu acervo, pois não contemplou na sua forma final, a existência de um espaço de acondicionamento e armazenamento para o mesmo, também designado por reservas.

Do processo de estudo e construção deste edifício, que se estendeu entre 1981 e 1994 (CGD, 2018b), expectava-se a criação de um espaço de exposição permanente - um museu - que viesse a ser divulgativo do recém-criado acervo³⁵. Contudo, e apesar de edificado um grande complexo arquitetónico aglutinador de vários serviços, o referido

³⁴ Não obstante à sua proximidade à conservação curativa consideraram-se, em casos específicos, em cuja perda de leitura de um objeto ou em que a sua integridade esteja em causa, uma intervenção de restauro. Este tipo de intervenções, geralmente mais invasivas, devem ser cuidadosamente ponderadas pois afetam, na maioria dos casos, o aspeto do objeto em causa, podendo colocar em causa o seu valor artístico e a sua unicidade.

³⁵ “[...] a integração do edifício na comunidade constituindo uma iniciativa de serviço público, através da transformação dos auditórios previstos para ações internas e das galerias que albergariam um museu, num Centro Cultural, atualmente a Culturgest.” (CGD, 2018a, p. 12)

espaço museológico não viria a ser contemplado. Apenas mais tarde, sob a alçada da Culturgest surgiria a utilização das galerias da sede para exposições temporárias, mas não exclusivas do património artístico ou histórico da CGD.³⁶

I.1.4.1 - Intervenções de conservação e restauro

Com o passar dos anos, não obstante a envergadura do projeto e de existirem no edifício espaços adaptáveis a reservas, possivelmente por questões de prioridades, a criação de reservas no edifício não foi levada adiante, mantendo-se as obras de arte em locais não adaptados ao seu armazenamento/acondicionamento. Conforme vimos no tópico da gestão da Coleção, as obras não expostas foram até 2008, arrecadadas maioritariamente em duas garagens localizados em pisos subterrâneos, mais precisamente em caves de prédios residenciais, situadas nos Anjos e em Sapadores, em Lisboa. Compreendemos que face à ausência de sistemas e equipamentos adequados à conservação do acervo, incluindo unidades de tratamento de ar, de controlo de humidade relativa, temperatura e de iluminação, indispensáveis ao acondicionamento e à preservação de objetos de valor artístico, tiveram repercussões neste acervo.

Dessa época subsistiram danos em obras, que progressivamente têm vindo a ser avaliados e sempre que possível, minimizados por via de intervenções de conservação e restauro que visam o restabelecimento da integridade às mesmas e consequentemente, a subsistência do seu valor artístico.³⁷ Todo este contexto esteve enquadrado e resultou dos reduzidos recursos humanos afetos à conservação da Coleção desde a sua criação, até à implementação do serviço da CCGD, que por sua vez ainda procura resolver casos que remontam ao referido período.

Através da consulta de documentação física guardada no arquivo da Culturgest, sabemos que o teor e percurso deste acervo foi escassamente documentado nas primeiras décadas da sua existência, contudo, a par do seu desenvolvimento e da

³⁶ Acreditamos que o museu não se tenha concretizado devido às implicações financeiras decorrentes da manutenção de exposições permanentes, contudo, poder-se-ia optar por exibir apenas exposições temporárias, à semelhança das organizadas pela Culturgest atualmente.

³⁷ Por ex.: marcas em obras, resultantes do contacto com os materiais utilizados no acondicionamento (comumente designando de “plástico bolha”) por longos períodos de tempo; obras danificadas por contacto com água devido à inundação de uma das caves e por se encontrarem diretamente sobre o solo.

renovação das equipas a este associadas, a documentação que existe presentemente manifestou-se significativamente superior, qualitativa e quantitativamente.

Até ao ano de 2008, não existindo orientações ao nível da conservação preventiva, o estado de conservação das obras em reserva não era verificado periodicamente, sendo dada prioridade à circulação de obras, o que consequentemente se viria a refletir em danos nas mesmas. Nesse período, as obras danificadas foram alvo de intervenções de restauro impensáveis na atualidade, quer pelos materiais empregues, quer pelo seu caráter invasivo, e em grande parte irreversível.³⁸

Tivemos a oportunidade de ler os registos de obras intervencionadas na década de 1990 e cujos procedimentos, embora não relatados em pormenor, denotam sobretudo uma preocupação com o aspeto físico das mesmas, prevalecendo intervenções que mais do que a estabilidade dos suportes e a sua reação dos mesmos aos materiais introduzidos/aplicados e à ação do tempo, procurou dar-se uma “nova cara” às obras através por exemplo, de envernizamentos e repintes. São paradigma das referidas circunstâncias, entre outros, a obra “Sem título” (1970) da autoria de Helena Almeida, n.º. inv.º 352896, à qual efetuada a aplicação de verniz sobre a superfície pictórica com o objetivo de uniformizar e melhorar a sua aparência, e apresenta atualmente reações decorrentes da incompatibilidade dos materiais empregues nessa intervenção.³⁹

Atualmente, na sua maioria parte integrante dos planos de atividades anuais, as intervenções de conservação e restauro são equacionadas mediante a sua urgência e o orçamento disponível. Para tal, e sempre que possíveis de concretizar, são chamados a propor e orçamentar os procedimentos mais adequados, no mínimo três profissionais/empresas independentes do ramo da conservação e restauro. Das propostas

³⁸ A irreversibilidade em intervenções de conservação e restauro deve ser sempre tida em consideração aquando da definição dos procedimentos e materiais a adotar pois, não só a reação entre os mesmos pode revelar-se instável e consequentemente adversa para os objetos em causa, como a constante investigação e produção de conhecimento técnico poderá vir a recomendar alternativas mais adequadas à manutenção da estabilidade desses mesmos objetos.

³⁹ Destas intervenções pobremente fundamentadas, pouco se sabe para além de alguns dos materiais empregues e dos quais existe registo. De uma observação mais atenta e mesmo não sabendo o modo como as intervenções de restauro eram solicitadas, podemos afirmar que os métodos e materiais utilizados resultaram, no momento da sua aplicação, efetivamente em obras com um novo “brilho” e prontas para mais exposições, como viemos a constatar pela frequência com que determinadas obras foram cedidas em períodos específicos de tempo (vd. Capítulo II).

recebidas, é então selecionada a que pela relação credibilidade/custo, se revele mais conveniente. Associada às intervenções realizadas está prevista a entrega de relatórios que são, uma vez rececionados, guardados em arquivo e anexados à ficha de inventário na Matriz 3.0, a fim de enriquecer o conhecimento técnico sobre as obras intervencionadas.

I.1.4.2 - Reservas

O entendimento da imperativa necessidade da criação de reservas para o armazenamento e acondicionamento das obras da CCGD foi impulsionada em parte por uma inundação nas antigas instalações. Com o início dos trabalhos de adaptação de um espaço existente a reservas, no ano de 2006, e definitivamente instalada no mesmo em 2009, o tratamento da Coleção assumiu desde então novos parâmetros.

As atuais reservas da CCGD encontram-se num piso subterrâneo propriedade da CGD, localizado na zona do Lumiar em Lisboa, e resultaram da adaptação de um espaço previamente ocupado por uma empresa prestadora de serviços, cuja função original era de garagem do prédio residencial onde se localiza.

Providas das condições essenciais à salvaguarda do acervo, em termos de segurança e de controlo ambiental, as referidas instalações apresentam-se divididas em 9 salas, 7 das quais contêm obras, sendo que as restantes servem para armazenamento de materiais e escritório. As 7 salas que albergam as obras da CCGD, algumas ligadas entre si (sem divisão por porta) apresentam, de acordo com as condições existentes e possíveis de garantir, as obras organizadas por tipologia e pelos principais materiais que as constituem. Toda a área das reservas foi munida de sistemas integrados de videovigilância, deteção e extinção de incêndio, deteção de subida do nível da água (devido ao risco de inundação), armadilhas para o controlo de pragas e pestes, nomeadamente roedores, insetos rastejantes e voadores. A sua limpeza é assegurada por profissionais externos, numa escala preestabelecida e de acordo com instruções específicas da equipa da CCGD.

Existem, contudo, apenas duas salas - sala 1 e 2 - em que as condições ambientais são integralmente controladas e adequadas à conservação das obras nelas

acondicionadas, e é numa destas, também designada de “casa-forte”, que se encontra o maior número de obras, nomeadamente as tipologias mais sensíveis a variações termo-higrométricas, como é o caso da pintura, gravura, desenho e fotografia. As referidas salas apresentam valores termo-higrométricos médios na ordem dos 50% de humidade relativa e 20°C de temperatura, sendo monitorizados e tomadas as medidas necessárias, sempre que se verifiquem oscilações em qualquer uma das variáveis. As duas salas possuem também portas corta-fogo e filtros que limitam a passagem da radiação ultravioleta emitida pelos sistemas de iluminação, e cujos efeitos sobre as obras, a médio e longo prazo se manifesta geralmente sob a forma de danos inclusivamente, oxidação, despigmentação e/ou descoloração dos materiais empregues na sua produção.

Dado o facto de este ser um acervo constituído por obras de arte contemporânea, a diversidade de materiais é vasta, e determinadas obras sendo impossíveis ou não recomendáveis de serem desmontadas, são acondicionadas na sala que melhor se adegue às suas necessidades, quer ao nível dos valores higrométricos, quer pelo espaço disponível, resultando por vezes em situações de compromisso entre o comportamento dos diferentes materiais constituintes.

Parte dos procedimentos incorporados nos planos de atividades do serviço da CCGD, consiste na monitorização do espaço das reservas, e na verificação periódica do estado de conservação das obras dentro e fora das reservas. Anualmente são definidas diferentes tipologias a serem verificadas integralmente, de modo a garantir que seguindo uma lógica rotativa, todas as obras são eventualmente verificadas, mesmo não circulando com frequência ou de todo. Todos os levantamentos de estado conservação são registados na Matriz 3.0 por quem os executa, sejam membros da equipa ou estagiários, e incluem a indicação da data e de eventuais alterações verificadas nas obras.

Embora se tenha conferido a escassez de recursos humanos afetos ao serviço da CCGD, todos os esforços são reunidos por parte da equipa para garantir que este acervo é preservado. Face a estas contingências tem-se vindo a revelar favorável para a produção de conhecimento em torno da CCGD e o desenvolvimento de tarefas quotidianas em reservas, o contributo dos estagiários com quem a Culturgest mantém protocolos de cooperação.

I.1.4.3 - Conservação vs. circulação

Outra forma que o serviço da CCGD adotou no decorrer do exercício das suas funções, e que é indubitavelmente uma forma eficaz de controlar os danos decorrentes da circulação das suas obras, é a produção de documentação associada aos processos de cedências temporárias e que foi descrita no capítulo II deste estudo.

Atualmente, com um serviço cujo entendimento em matérias de conservação é mais aprofundado e que procura sobretudo zelar pela integridade do acervo como um todo, mas também por cada obra individualmente, o mesmo faz face a uma dualidade nem sempre simples de contornar. Falamos das cedências temporárias em contexto interno, nomeadamente nos espaços da administração da CGD. Em resposta aos desígnios dessa mesma administração, as obras da Coleção são alvo de solicitações frequentes, e expostas com frequência sob condições físicas e ambientais pouco adequadas à sua conservação. Por entre fotografias expostas à luz solar direta, pinturas em contacto com peças de mobiliário ou colocadas em corredores de afluente passagem, muitos são os danos que deste propósito decorativo podem resultar (ex.: desgastes, marcas por impacto, etc.). Compreendendo que, e jamais colocando em causa quaisquer capacidades, uma coleção empresarial - como é a CCGD - nem sempre é entendida pelos seus legítimos proprietários como uma valência museológica, ainda que também não seja um mero investimento, a conservação do acervo deve ser um dos principais aspetos a considerar na sua avaliação de riscos, não apenas por tais ocorrências se manifestarem recorrentes, mas porque, em última instância, de pouco serve um investimento em arte se esta não for mantida no melhor estado possível.

CAPÍTULO II

II.1 - Circulação das obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos

A salvaguarda de património cultural, nomeadamente em contexto de coleções corporativas, é uma questão nem sempre linear, pois para além da missão das entidades que as gerem nem sempre ser definida desde a sua instituição, ela é mutante, variando de acordo com as prioridades das diferentes administrações ou o estabelecimento de políticas e procedimentos internos intrínsecos ao tratamento desses conjuntos de bens.

Não obstante, olhando a presente coleção enquanto conjunto de bens culturais móveis geridos sob o formato museológico, é possível adotar boas práticas e metodologias de trabalho com base em linhas orientadoras amplamente divulgadas por outras instituições museológicas e organismos de referência no campo da Museologia.

A circulação de bens museológicos em contexto de cedências temporárias, internas ou externas, nacionais ou internacionais, constitui o maior fator de risco face à integridade do património móvel. Considerando que o maior registo de ocorrências e danos nesses bens culturais resultou da sua circulação por ocasião de empréstimos, e que tal facto se traduz num maior ónus para as instituições envolvidas, a definição e implementação de procedimentos, e a adoção de boas práticas nos referidos contextos revela-se fundamental, devendo os mesmos constituir prioridade absoluta no âmbito da gestão de coleções.

Coube-nos, perante a perceção das necessidades, delinear de forma objetiva e acessível os procedimentos que devem fazer parte da gestão desta coleção de arte contemporânea, ao cuidado da Culturgest. Mas antes de mais, foi importante deixar assentes os pontos-chave de uma metodologia bem-sucedida, com base em estudos elaborados e conhecimentos de causa estabelecidos ao longos da última década e meia.

Apesar dos limitados conteúdos produzidos a nível nacional em matéria das cedências temporárias em contexto museológico, foi editado em 2004 - ano também da publicação da LQMP - um manual que veio precisamente colmatar essa lacuna: “Circulação de Bens Culturais Móveis”. O então Instituto Português dos Museus (IPM),

que em 2007 deu lugar ao Instituto dos Museus e da Conservação, IP (IMC) e, subsequentemente à atual DGPC, reuniu após anos de práticas museológicas, e da fusão dos conhecimentos por essa via adquiridos pelos respetivos profissionais, num guia claro e conciso, enquadrado numa série intitulada de “Temas de Museologia”, a forma como a circulação de bens móveis deve ser efetuada em instituições museológicas. O referido documento é, ainda hoje, o único documento editado em Portugal exclusivamente sobre este assunto e que, apesar do tempo decorrido, se mantém genericamente atualizado e constitui uma referência digna de ser consultada por qualquer entidade museal que se depare com contingências relativamente aos procedimentos conexos à circulação dos bens culturais ao seu cuidado.

Face a esta lacuna, e em nosso favor, não pudemos deixar de constatar que a nível europeu, a matéria da circulação de bens culturais se apresenta bem mais estudada. As grandes instituições museológicas, as organizações criadas por profissionais do ramo e as entidades reguladoras, em especial na Bélgica, França e no Reino Unido, na Europa, mas também os EUA e o Canadá, num contexto extraeuropeu, são das entidades que mais têm contribuído ao longo das últimas décadas para o estudo, debate e a produção de documentação de apoio nesta área da museologia. A este progresso estiveram também associadas mudanças legislativas, pois cada vez mais o património é encarado como uma forma de a sociedade enriquecer o conhecimento sobre si própria através dos testemunhos que lhe chegam sob a forma de bens culturais, devendo por isso ser protegido por legislação própria. Da instrução e dos esforços de quem com o património cultural labora, advém o entendimento da circulação do mesmo como um dos principais fatores de risco associados à deterioração de bens culturais, independentemente da área temática em que estes se enquadrem.

Neste âmbito, os organismos de maior destaque são, incontornavelmente, a organização internacional não governamental surgida em 1946, *International Council of Museums* (ICOM) e a *Network of European Museum Organisations* (NEMO), criada em 1992. Ambas se destacam, ainda que em volume diferente, pela produção de documentação de apoio à comunidade museológica europeia e internacional. Dando um grande contributo a partir do Reino Unido, mas operando também a nível mundial, a organização *Collections Trust*, criada em 2008, destaca-se também na produção de

documentação estandardizada no âmbito museológico através do projeto *Spectrum*, que embora recente, se tem vindo a assumir cada mais importante, à medida que é comprovada a sua eficácia junto das instituições praticantes dos respetivos procedimentos. Também no Reino Unido, mais especificamente em Inglaterra, o *Arts Council* contribui, através da canalização de incentivos governamentais e da *National Lottery*, para o desenvolvimento na área da cultura, promovendo consultoria especializada, definindo estratégias uniformes e metodologias orientadoras aos 21 museus que apoia diretamente, sendo que parte dessa documentação se encontra disponível na internet às demais entidades museais.

Ainda em território britânico, devemos mencionar o *National Museum Directors' Council* (NMDC) e o *Museums Association* (MA), dois organismos que trabalham a níveis próximos nas mais variadas vertentes relacionadas com a definição de *standards* ou procedimentos comuns no âmbito museológico. O NMDC editou, em 2003, do trabalho resultante da conferência que organiza anualmente, um documento que compila, num guia prático, recomendações sobre os procedimentos associados a cedências de bens culturais entre museus nacionais e museus “não nacionais”. A MA concebeu, entre outras publicações, em 2007, um compêndio de modelos de documentos produzidos exclusivamente por outras entidades, como é o caso do *facilities report* do *United Kingdom Registrar's Group* (UKRG) ou o *standard loan agreement* da NEMO (Museums Association, 2007, Appendix A).

Nos Estados Unidos da América, a produção de documentação no campo da circulação de bens é também vasta, alguma da qual inclusivamente adotada a nível europeu devido à sua pertinência e eficácia demonstrada aquando da sua aplicação prática, particularmente o *facility report* produzido pela *American Alliance of Museums* (AAM).

Todas as organizações que referimos anteriormente tiveram e têm um peso preponderante na dinâmica museológica de ambos os continentes, no entanto, os países envolvidos jamais se poderão comparar entre si, pelos mais variados motivos, mas sobretudo porque independentemente das orientações partilhadas, nem todos estão em equidade de circunstâncias sociais, nem assumem as mesmas políticas culturais ou têm a mesma disponibilidade financeira para tais matérias.

Ainda que face a constrangimentos e, independentemente do contexto, certo é que, tendo património cultural à sua guarda, qualquer instituição museal tem como obrigação garantir a manutenção da integridade dos bens pelos quais zela que, quer individualmente, quer em conjunto, são testemunhos evolucionais, históricos e artísticos de uma ou mais nações. As instituições têm também, face a isto, e de acordo com artigo 3º, alínea b) da LQMP, o dever de tornar esse mesmo património visível ao público, através do acesso regular ao mesmo. Perante isto, e olhando o que de melhor existe produzido na área da circulação de bens, mas também com olhos postos na legislação portuguesa aplicável, devemos extrair procedimentos a adotar também em coleções que não pertencendo a museus públicos (estatais), têm como premissas de gestão, a divulgação e conservação do seu património, como é o caso da CCGD.

II.1.1 - A documentação em torno das cedências temporárias de obras

Após o estudo e caracterização da Coleção e com uma clara noção do peso das cedências temporárias de obras de arte e da sua respetiva gestão, dedicámos o presente capítulo à análise desta que é, desde sempre, a principal componente divulgativa deste acervo.

A fim de obter uma amostra que nos servisse de base analítica, efetuámos o levantamento de todas as cedências de obras da Coleção de que existem registos. Através da consulta de processos de cedências temporárias guardados em arquivo, bem como de registos de exposições na base de dados Matriz 3.0, foi-nos possível preencher uma grelha de múltiplos campos, diretamente relacionados com a questão da circulação de obras ao longo das últimas três décadas. Compreendemos que, para que uma coleção como a CCGD se divulgue, além de idealmente ter um espaço museológico de exposição frequente das suas obras - inexistente neste caso -, seja necessário ceder as mesmas a outras instituições a fim de serem incluídas em outros circuitos expositivos e alcançando assim um maior público. Em todo o caso, deve ser dada à circulação dessas obras a devida importância, procurando cumprir com os procedimentos implícitos à sua movimentação, através do acautelamento de medidas de segurança e conservação, pois a sua futura divulgação depende da respetiva salvaguarda.

Existem fatores que sempre condicionaram processos desta natureza, que são a própria evolução dos serviços afetos às coleções e os procedimentos empregues no meio museológico que, ininterruptamente são alvo de melhoramentos e adaptações às diferentes situações que surgem, prevendo e prevenindo, cada vez mais, os riscos associados à circulação de bens culturais.

A cedência temporária de obras de arte, em termos museológicos, implica a produção, mais ou menos vasta, de documentação que traduza o decurso do empréstimo desde a receção do pedido de cedência enviado pela entidade promotora do evento a incluir obras da Coleção, passando pela cedência propriamente dita, até à sua restituição ao local de origem (reservas).

De acordo com cada instituição são adotados critérios variáveis tanto qualitativa como quantitativamente no que respeita a essa documentação, sendo que existem, contudo, procedimentos recomendados.

Quando mencionamos “processo”, referimo-nos a todo o conjunto de documentos produzidos nesse contexto que, de um modo geral, e seguindo as diretrizes nacionais e internacionais, deve incluir os seguintes dez pontos: i) pedido de cedência endereçado à entidade proprietária da(s) obra(s), acompanhado de descrição sucinta do evento em questão; ii) *facility report* da entidade promotora, devidamente preenchido e atualizado; iii) contrato de cedência temporária a celebrar entre as partes, do qual constarão obrigatória e detalhadamente as condições de cedência; iv) parecer técnico emitido por responsáveis da entidade emprestadora; v) contrato de cessão de direitos de autor (quando aplicável); vi) apólice de seguro; vii), ficha de empréstimo (*loan form*); viii) relatório de verificação do estado de conservação (*condition report*); ix) licença de exportação emitida pelo organismo competente do Ministério da Cultura (quando aplicável); x) guia de transporte/entrega.

Pela relevância destes pontos, transversais a toda a bibliografia consultada, sem os quais não nos seria possível balizar os diferentes aspetos implicados neste estudo, optámos por incluir uma nota sobre cada um, pois constituem uma parte nevrálgica da matéria em causa, e serviram de base à análise dos dados recolhidos.

i. Pedido de cedência

O pedido de cedência, sendo o primeiro contacto oficial entre instituições, deve ser efetuado em formato postal – ofício ou carta - e enviado pela instituição solicitadora/promotora da exposição à gestora da Coleção. A carta deve ser enviada pelo responsável pela exposição (comissário) ou pelo dirigente da entidade requerente e dirigida ao responsável pela coleção (o conservador, ou nalguns casos, ao diretor da instituição proprietária da(s) obra(s) em apreço).

Este documento deve apresentar a entidade promotora, o teor e os objetivos da exposição, sendo que uma sinopse é indispensável a essa descrição, revelando a importância da obra ou obras solicitadas na concretização do projeto expositivo, e especificando a data de início e final da cedência, a data de inauguração e de encerramento da exposição, e o local exato onde aquela decorrerá. Sempre que possível e aplicável devem ser também cedidos os textos a incluir no catálogo da exposição.

É essencial que dessa carta (e demais documentos associados) seja extraível todo um conjunto de informação que permita, desde logo, à entidade emprestadora, definir a viabilidade do empréstimo e avaliar a relevância do mesmo.

Não existindo, por vezes, forma de as entidades solicitadoras conhecerem suficientemente bem uma coleção de antemão, nomeadamente as obras que a constituem e que dizem respeito a determinada temática, período ou autoria, pode surgir a necessidade desta, solicitar informações relativas a tais questões. Caso se verifique essa necessidade, o pedido oficial deve manter o mesmo teor de informação que referimos anteriormente, pois só com base neste se poderão fornecer dados relevantes, selecionando portanto, o que está disponível para cedência.

Nesta fase, sempre que existam dúvidas ou documentação em falta, esta é solicitada à entidade requerente/promotora da exposição para que se reúnam todas as informações necessárias à perfeita avaliação do pedido.

Após análise do pedido, quer do ponto de vista do teor da exposição, da idoneidade da instituição promotora, das respetivas condições de

conservação e segurança por esta asseguradas, quer do estado de conservação das obras solicitadas ou inquiridas, e a disponibilidade das mesmas para o período de cedência proposto, é tomada uma decisão final, em conformidade e dada uma resposta oficial. A resposta oficial, concede ou nega o seguimento do processo mediante justificação, sendo que o carácter da exposição, a falta de provisão da documentação solicitada para boa instrução do processo, a indisponibilidade das obras para o período solicitado (porque presentes em outras exposições, por exemplo), o deficitário estado de conservação das mesmas ou a antecedência insuficiente da receção do pedido, são motivos bastantes para o indeferimento de uma cedência por parte da instituição emprestadora.

ii. Facility report

O *facility report* - ou formulário de avaliação de instalações e equipamentos - deve obrigatoriamente ser anexado ao pedido de cedência, com vista a facultar as informações técnicas necessárias sobre o local onde decorrerá a exposição, a quem do ponto de vista da conservação e segurança seja responsável pelo aval da cedência.

O seu conteúdo inclui as condições físicas, ambientais (incluindo valores de humidade relativa, temperatura e luz) e de segurança do edifício da instituição promotora. Existem disponíveis *online* modelos deste formulário que, podem ser utilizados ou adaptados, como acontece com o da DGPC (disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/>), ou os modelos internacionalmente mais utilizados, da AAM ou do UKRG.

Entendemos, contudo, que existam exceções, que dependem do bom senso dos profissionais envolvidos nestes processos, como nos casos de cedências recorrentes a uma mesma instituição. Aqui, a apresentação do *facility report* poderá ser dispensada, se este já tiver sido facultado anteriormente, desde que decorridos curtos intervalos de tempo entre cedências e que seja garantido que as instalações não tenham sido alvo de

modificações estruturais/materiais, incluindo intervenções de reabilitação ou alterações na sua construção.

iii. Parecer técnico

O parecer técnico consiste na apreciação justificada dada, por parte do responsável pela coleção, relativamente ao pedido recebido, e antecede sempre a decisão e resposta final da entidade emprestadora face ao pedido de empréstimo.

Existem, contudo, outros pareceres que podem, ou não, ser necessários mediante fatores que se prendam com questões de conservação, ou de ordem jurídica. Esse parecer pode ser dado por diferentes profissionais, mediante as suas competências específicas no âmbito da coleção, a sua especialização académica e mediante as necessidades das obras, nomeadamente pelo responsável pela conservação preventiva. No caso da CCGD, não sendo a Culturgest detentora de plenos poderes sobre a mesma, é também necessária uma autorização por parte dos representantes administrativos da sua proprietária, a CGD, para que obras da sua Coleção possam ser cedidas.

iv. Contrato de cedência temporária

O contrato de cedência, internacionalmente denominado de *loan agreement* (ou *deed of loan*), é um dos documentos essenciais à cedência de obras, vinculando as entidades envolvidas por meio de um compromisso legal escrito, com direitos e deveres, e que tem como objetivo salvaguardar a integridade das obras a ceder, assim como os outorgantes.

De um ponto de vista formal e procedimental, existem instituições emprestadoras que apenas assinam o contrato por elas redigidos, enquanto que outras, face ao prestígio das instituições promotoras, aceitam assinar os contratos por estas facultados. Independentemente de quem o produz, este documento é acima de tudo um acordo entre partes que garante que todos os procedimentos e requisitos em dado contexto são assegurados e de conhecimento mútuo.

O contrato de cedência deve conter toda a informação acordada entre partes, nomeadamente datas, locais, responsabilidades e obrigações de ambas, e contrapartidas, bem como condições que se justifiquem necessárias de acautelar mediante a especificidade do local, exposição ou obras a ceder.

A preparação de obras para cedência não deve ser efetuada antes da celebração do contrato de cedência, sob pena de incorrer em desperdício laboral, e, portanto, em custos supérfluos caso a cedência não se efetue por um qualquer motivo (ex.: desistência por parte do promotor ou não entrega da documentação solicitada pelo prestador).

v. Contrato de cessão de direitos de autor

O contrato de cessão de direitos de autor (ou de direitos autorais), é aplicável em situações cuja cessão total (mediante escritura pública) ou circunstancial dos referidos direitos não tenha sido formalmente passada à instituição detentora das obras - idealmente aquando da incorporação das mesmas no seu acervo -, e tem por objetivo a proteção quer da instituição face ao seu uso, quer das obras enquanto criações de determinado autor, e do autor propriamente dito. Tratando-se de arte contemporânea, as situações em que este documento se revela indispensável são recorrentes dado o facto de os criadores se encontrarem vivos ou terem falecido em anos recentes e como tal, os direitos sobre as obras não terem caído no domínio público (genericamente, acontece apenas 70 anos após a morte do autor).

É frequente os proprietários/entidades administradoras de coleções de arte contemporânea não terem plenos direitos de utilização cedida pelos autores ou seus legais representantes, e quando intentam o cumprimento do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, são por vezes confrontados com despesas onerosas para adquirir tais direitos, ainda que circunstanciais. Este contrato pretende sobretudo prevenir situações de incumprimento da legislação aplicável - Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos - e decorrente obrigação ao pagamento de coimas por utilização indevida de obras.

vi. Seguro

A apólice de seguro é um documento fundamental, previsto no artigo 84º da LQMP, que define o tipo de danos cobertos pela empresa seguradora, em caso de acidente com as obras em circulação. Regra geral é adotado um seguro contra todos os riscos, denominado no meio museológico de “prego-a-prego” ou *nail to nail* e cuja cobertura é extensível a danos ocorridos nas obras desde a sua saída das reservas, e no decurso do respetivo transporte para o destinatário, desembalagem, montagem, período de exposição, desmontagem, embalagem e transporte de retorno ao emprestador. Existem, ainda, riscos cujos seguros devem cobrir em caso de cedências internacionais, inclusiva, mas não exclusivamente, conflitos armados, revoltas, greves, catástrofes naturais, como por exemplo erupções vulcânicas, sismos, etc. (Pereira, 2004, p. 40).

O pagamento do prémio de seguro por parte da entidade promotora é um requisito habitual aquando de empréstimos, devendo sempre que necessário, acrescentar-se cláusulas especiais perante obras de maior valor ou importância para a coleção ou de maior fragilidade/sensibilidade. O seu valor deve refletir o valor de mercado ou da avaliação da obra a segurar e cobrir a totalidade desse valor, na eventualidade da sua destruição ou na provação de danos irreversíveis.

vii. Ficha de empréstimo

A ficha de empréstimo ou *loan form*, é um formulário com as principais informações de cada uma das obras cedidas. Deve incluir informação ao nível do inventário, a fotografia, o número de inventário, a informação técnica, dimensões, estado de conservação, instruções de montagem (quando aplicável), valor de seguro e outras especificações consideradas pertinentes e que atendam às características da obra. O formulário deve incluir também o local de carga e descarga, a instituição promotora, local da exposição e as datas de cedência e de exposição.

Este documento deve ser enviado à instituição promotora após a assinatura do contrato de empréstimo, fornecendo informações relativas às obras listadas no contrato que serão efetivamente cedidas, adiantando à instituição promotora, detalhes que prevenirão situações inesperadas de logística aquando da montagem, como sejam por exemplo dimensões demasiado grandes para o *layout* da exposição projetado.

viii. Condition report

Também conhecido como relatório de avaliação do estado de conservação, o *condition report*, termo mais amplamente empregue, consiste no levantamento de danos e patologias detetadas numa obra num determinado momento (com início no momento que antecede o acondicionamento para transporte do bem cultural), perfazendo, em contexto de cedência, um conjunto de relatórios que traçam o histórico do estado de conservação das obras, desde a sua saída da entidade emprestadora até ao seu retorno.

Este levantamento é, regra geral e em média, efetuado quatro vezes durante uma cedência: a primeira ainda em reserva, antes da obra ser embalada e transportada; a segunda aquando da sua chegada ao local da exposição e após a abertura da embalagem; uma terceira após o encerramento da exposição e antes da obra ser embalada para transporte; e finalmente, no seu retorno às reservas.

O *condition report* tem como propósito a deteção de alterações nas obras provocadas pelo seu manuseamento e transporte e visa, através de registos assinados por ambas as partes, comprovar o surgimento de eventuais danos passíveis de levar à ativação do seguro.

ix. Expedição internacional

Para exposições que se realizem fora do território nacional devem ser produzidos documentos inerentes à expedição ou exportação temporária. A emissão das licenças de exportação de património histórico-artístico cabe ao

organismo estatal responsável, DGPC, sendo que para tal é necessário o preenchimento de formulários (modelo da União Europeia) por parte do requerente (as minutas encontram-se disponíveis em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/>) e a apresentação da declaração de propriedade das obras. Uma vez emitida a licença, a documentação comprovativa deve acompanhar a obra em circulação.

Neste contexto de circulação internacional, para obras compostas por, ou que incluam partes ou materiais com origem em espécies de fauna ou flora protegidas, devem também, mediante o preenchimento de formulário específico, ser solicitados certificados CITES ao Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (disponível em: <http://www2.icnf.pt/portal>).

x. Guia de transporte

Entregue pela transportadora oficial (empresa certificada para o transporte de objetos de valor artístico e/ou cultural) contratada para a deslocação das obras entre entidades, a guia de transporte é fornecida à emprestadora como prova da entrada das obras cedidas no(s) seu(s) veículo(s). Sempre que o transporte seja efetuado por via marítima ou aérea (habitualmente apenas em caso de empréstimos internacionais), é entregue à emprestadora a lista de embarque das respetivas obras, com a informação sobre o meio de transporte (marca, modelo e registo do veículo, responsáveis, etc.), percurso e duração da viagem.

O conteúdo dos referidos documentos e meios de transporte é habitualmente conferido pelo *courier* ou, na sua ausência, pela entidade promotora, quando da sua entrega no destino final. Os mesmos documentos devem ser produzidos no sentido inverso do transporte, e por sua vez verificados pela entidade emprestadora.

II.2 - Análise das cedências temporárias de obras da CCGD

II.2.1 - A origem e o teor dos dados recolhidos

Uma vez analisado o procedimento a que um empréstimo de obras de arte deve ser sujeito em contexto museológico, pudemos, de uma forma objetiva, traçar os principais elementos a verificar e extrair aquando do levantamento de dados, organizando a informação recolhida em quatro categorias: i) caracterização dos destinatários e eventos; ii) documentação produzida; iii) seguro e transporte; iv) danos registados (vd. Anexo C, tab. 3, p. 161). Os dados quantitativos que recolhemos no âmbito da presente dissertação foram, após triagem e tratamento, por nós transformados em gráficos passíveis de serem analisados, interpretados e apresentados no Anexo C deste estudo (vd. p. 158). A análise qualitativa dos dados decorreu paralelamente à avaliação quantitativa, e contribuiu para que, no seu todo, conseguíssemos mais amplamente compreender os aspetos intrínsecos à circulação de obras da CCGD.

No decorrer do levantamento, tornou-se claro que os processos de cedência sofreram mudanças profundas, refletoras dos diferentes períodos de incorporação e de gestão pelos quais a CCGD passou ao longo das últimas três décadas, e que só mais recentemente - a partir de 2009 - assumiram uma configuração mais próxima à recomendada pelas boas práticas museológicas. Dado que os processos existentes mais antigos datam de 1986, tomámos como amostra o período que iniciou no referido ano e se estendeu até ao mais recente ano concluído, 2017, trabalhando com um período de amostra correspondente a 31 anos. Concluímos o levantamento de dados com base no arquivo e na Matriz 3.0, com um total de 358 processos de empréstimo, dos quais 332 foram efetivamente concretizados, e 26 não concretizados, o que correspondeu a uma média de 10 processos de empréstimo concretizados por ano.

Uma significativa parte da informação a que acedemos constava na Matriz 3.0 sob a forma de registos de exposições em que as diferentes obras estiveram presentes. Nos casos em que não existiam processos físicos em arquivo, estes registos foram contemplados, contribuindo significativamente para um levantamento mais rigoroso sobre o real volume de documentação produzida em contexto de cedências (vd. Anexo

C, gráf. 5, p. 167). Percebemos que precedentemente a 2010, existiu uma grande lacuna na qualidade da documentação em arquivo e daí resultaram leituras limitadas relativamente aos processos datados das primeiras décadas de existência do acervo. Tal facto, prova que o enriquecimento da Matriz 3.0 é um processo contínuo e que deve ser efetuado de forma sucessiva, pois a atualização da informação na base de dados, feita a par do seu surgimento, tornam possíveis levantamentos como o que efetuámos.

Os processos físicos consultados em arquivo apresentaram-se, à parte dos mais recentes (2009-2017), incompletos, nem sempre tornando possível extrair todos os dados desejáveis para este levantamento. Já os processos da última década, revelam um maior volume e qualidade na documentação, refletora de um período regido por pressupostos museológicos mais definidos.

Nos processos consultados na Matriz 3.0 relativos às duas primeiras décadas da CCGD, foram apenas possíveis de reunir informações para os campos referentes à localização das exposições, à entidade recetora, duração da cedência e nalguns casos, sobre as obras cedidas. À semelhança dos processos em arquivo, foi a partir da consulta dos que datavam de 2008 e 2009, que se verificou um significativo aumento na quantidade de documentação referente aos empréstimos da época integrada nas fichas de inventário na Matriz 3.0.

II.2.2 - O volume e alcance das cedências

Os pedidos analisados tiveram origem ao nível nacional, mas também ao nível internacional, sendo que a sua evolução foi paralela, ainda que em escalas diferentes, sendo o primeiro correspondente a 69% e o segundo a 31% (vd. Anexo C, gráfs. 6 e 7, pp. 167-168).

Embora a constituição do acervo tivesse sido iniciada em 1983, os primeiros processos de empréstimo de que há registo remontam a 1986. Estes processos dizem respeito a cedências internacionais - Itália e Brasil -, que pela sua natureza presumimos terem despertado, em quem cuidava de tais matérias, a necessidade de serem criados e arquivados, ainda que de uma forma elementar comparativamente ao que hoje definimos como processo de empréstimo.

A não concretização das cedências, correspondente a 7% da totalidade, quando documentada, prendeu-se principalmente com alterações no discurso curatorial ou a ausência de espaço nas exposições para optando-se nesse caso, pela exclusão das obras solicitadas e a consequente desistência do empréstimo. Pontualmente, o estado de conservação das obras solicitadas, e a não abrangência da cobertura do seguro em cláusulas consideradas elementares, embora não fundamentadas nos processos, teve influência e foi também motivo para o indeferimento de empréstimos, conforme verificámos ao longo da análise dos processos consultados.

Desconsiderando os processos não concretizados observámos que, dos 332 concretizados, 70% teve origem em Portugal (vd. Anexo C, gráf. 8, p. 168). Por entre os pedidos nacionais 57% foram solicitados por instituições/entidades externas e 13%, corresponderam a cedências internas aos serviços da proprietária - CGD -, com destaque para o serviço de Exposições da Culturgest. Os pedidos de empréstimos internacionais revelaram-se nos restantes 30% dos empréstimos concretizados.

Através da comparação quantitativa de processos ao longo do período de amostra foi visível um crescente número de empréstimos nacionais externos até 2007, a par de um pico nas cedências internacionais, em 2006 (vd. Anexo C, gráf. 9, p. 169). Em ambos os casos, deduzimos como reflexo da afetação da gestão da CCGD à Culturgest, o volume de cedências diminui a partir de 2007 em diante, alcançando um volume de empréstimos inferior ao do início da década de 1990, altura em que o acervo ainda não era tratado segundo premissas museológicas. Verificou-se também que o número de cedências internas, que surgiram em 1993 após a criação da Culturgest, se manteve estável ao longo dos anos, o que demonstra que as obras da CCGD foram continuamente divulgadas através da sua presença em exposições (nem sempre exclusivas da Coleção), organizadas pela inicial empresa, e posterior fundação, Culturgest.

Para compreender o tipo de destinatários das cedências e de que forma estes se relacionaram com o âmbito funcional da Culturgest enquanto entidade responsável pela gestão da CCGD, dividimo-los em cinco categorias: instituições museológicas, entidades culturais, galerias, outras entidades e desconhecidos. A primeira categoria - instituições museológicas - englobou todos os museus que assim se definem,

independentemente do seu campo temático. Nas entidades culturais, incluíram-se centros culturais, monumentos e edifícios históricos que incluam exposições temporárias na sua programação e que estejam abertos ao público. A terceira categoria - galerias - contemplou, como o nome indica, as galerias de arte, responsáveis por exposições, mas também pela venda de obras de arte. Da quarta parcela fizeram parte todas as demais entidades promotoras, não enquadradas em nenhuma das anteriores categorias, como por exemplo ministérios, câmaras municipais, fundações de caráter não cultural, feiras, fábricas, bancos e seguradoras. Por fim, verificámos a existência de dois processos cujos destinatários permaneceram desconhecidos (vd. Anexo C, gráf. 10, p. 170).

Como destinatários predominantes, com uma significativa maioria, conferimos as instituições museológicas, com 225 processos de cedência entre 1986 e 2017, e cujos picos se deram em 1994, 2004 e 2007. Com maior frequência ao longo dos 31 anos, os museus solicitadores de empréstimos foram, a nível nacional a FCG e Serralves, e a nível internacional, o Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), em Badajoz, e o Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), em Santiago de Compostela. Também a nível nacional, destacaram-se pela sua frequência, as cedências internas para exposições nas galerias da Culturgest em Lisboa e no Porto.

As entidades culturais assumiram também um papel de relevo enquanto recetoras de obras cedidas pela CCGD, entre 2005 e 2008. Estiveram entre estas a Sociedade Nacional de Belas-Artes (Lisboa), a Fundação Dr. António Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão), o Centro Cultural de Lagos e o Centro Cultural Emmerico Nunes (Sines), e no estrangeiro, a Fundación Telefónica, em Madrid.

As galerias por sua vez, que sempre estiveram presentes ao longo do crescimento do acervo da CCGD, assumiram um lugar de destaque, prevalecendo até sobre as entidades culturais na segunda metade da década de 1990, com cedências a nível nacional e, posteriormente, em 2006, com cedências para o Canadá e Estados Unidos.

As entidades recetoras na categoria de “outro”, manifestaram-se em picos ocasionais e incluíram locais como o Ministério das Finanças, a Assembleia da

República, o Parlamento Europeu e a mostra Intercasa na Feira Internacional de Lisboa (FIL). Relativamente às duas cedências sobre as quais desconhecemos as entidades recetoras, estas sucederam em 1986 e 2003, em Florença e Gran Canária, respetivamente.

Através da observação dos gráficos produzidos foram facilmente identificados os anos com maior número de cedências, e os de menor, sendo 2007 o ano com o maior pico, acompanhando a tendência dos museus nacionais (Pinho, 2018, p. 37). Tal não quer, contudo, dizer, que aquele tenha sido o ano com o maior número de obras em circulação, mas sim com o maior número de pedidos de entidades diferentes ou, quando da mesma, para exposições diferentes, como aliás comprovámos através do restante levantamento de obras pedidas em contraponto às cedidas (vd. Anexo C, gráf. 11, p. 170). O referido contraponto estabeleceu a relação entre o que foi solicitado e registado no pedido de empréstimo, face ao que apurámos através da documentação produzida, ter sido efetivamente cedido. Contrariamente ao esperado, foi ocorrência comum o número de obras cedidas ser superior ao solicitado, o que se deve em grande parte à falta de informação existente nos pedidos oficiais recebidos.

II.2.3 - A produção de documentação

Perante a amostra de cedências por nós trabalhada, foi possível concluir que apenas 63% dos processos tiveram origem em pedidos oficiais, comprovados em arquivo, e somente 58% dos pedidos rececionados deram origem a respostas oficiais, arquivadas em anexo aos pedidos. Depreendemos que, pela presença de anotações junto dos processos arquivados e referentes essencialmente às duas primeiras décadas da amostra, muitos dos pedidos eram efetuados por telefone. Esta forma de comunicação entre instituições, embora permaneça em uso, é atualmente considerada complementar e utilizado essencialmente no primeiro contacto, mas não para a formalização de pedidos de empréstimo, dando-se para tal efeito, preferência aos meios de comunicação que permitam o registo e execução de todas as formalidades necessárias entre partes, como o correio registado e/ou o correio eletrónico.

O período que decorreu de 2002 a 2007 e que antecedeu a passagem da CCGD para a gestão da Culturgest demonstra, como aliás nos demais casos, o modo como progressivamente a administração das cedências se desgovernou, culminando no último ano, com o maior número de cedências concedidas sem a receção de pedidos oficiais (vd. Anexo C, gráf. 12, p. 171). Entre 2008 e 2017, os processos apresentaram mais frequentemente pedido e resposta oficial, sendo que os que não incluíram tais documentos, foram respeitantes a cedências internas cujos pedidos não foram, na sua maioria, e em especial na última década, efetuados formalmente.

Foi fundamental perceber a antecedência com que os pedidos, quando existentes, foram efetuados, devendo esse ser um fator determinante na tomada de decisão por parte de quem zelava a CCGD (vd. Anexo C, gráfs. 13 e 14, pp. 172-173). Por falta de datação em alguns dos pedidos recebidos, mas também por parte dos processos de cedência não estarem completos, 42% dos pedidos foram inconclusivos relativamente à antecedência com que foram colocados, apurando-se por isso, apenas a antecedência dos pedidos oficiais, devidamente datados e arquivados. Perante tal, apurámos a antecedência de 58% dos pedidos, em parte verificada através das menções efetuadas nas respostas oficiais. A partir de 2011 deixam de se verificar pedidos com antecedência desconhecida, um sinal do progresso ao nível da documentação solicitada às entidades promotoras. Entre os pedidos com antecedência apurada, prevaleceram os que foram efetuados com antecedência entre 1 e 5 meses, a cobrir 40%, e seguidamente os pedidos efetuados com menos de 1 mês de antecedência, com uma representação de 14% da totalidade. Os pedidos efetuados com maior antecedência, seja 6 meses ou superior, e esporadicamente, mais de 12 meses, representaram uma pequena minoria, que em conjunto somou apenas 4% da totalidade dos pedidos recebidos.

O envio de *facility report* por parte da entidade solicitadora é um exemplo claro da forma como este documento assumiu importância ao longo do tempo. Foi verificável que apesar de pontualmente ter sido facultado este documento - 1991, 1996 e 2007 -, este apenas se assumiu imperativo para cedências externas a partir de 2009 (vd. Anexo C, gráf. 15, p. 173).

Dos *facility report* observados em anos anteriores, a sua origem foi maioritariamente internacional, por ser procedimento habitual e pré-estabelecido em instituições museológicas já na década de 1990. Estas ocorrências específicas sucederam em contexto da bienal *Europália 91*, e posteriormente em BOZAR Palais des Beaux Arts, ambos os destinatários em Bruxelas, na Bélgica. Além dos destinatários referidos, a nível nacional, a FCG também forneceu ocasionalmente o seu *facility report* nessa mesma época.

A partir de 2009 tornou-se prática comum a entrega do referido relatório por instituições externas, que além da referida FCG, passaram a incluir o Museu Berardo, o Museu Grão Vasco (MGV), o Museu de Aveiro e o Museu Marítimo de Ílhavo. Comparativamente às duas décadas anteriores, nos últimos 10 anos da amostra, a quantidade de *facility reports* entregues aumentou exponencialmente e como tal, registando-se finalmente, mais pedidos de cedência com o documento, do que sem o mesmo. No referido período as lacunas verificadas dizem respeito sobretudo às instituições com que a Culturgest estabeleceu parcerias para a mostra dos seus ciclos itinerantes, muitas delas entidades culturais e não museus propriamente ditos que, não têm por regra produzir este tipo de documento.

Relativamente à documentação produzida após a decisão de empréstimo, o contrato de cedência temporária, elemento imprescindível neste contexto, não se afigurou nos processos existentes até à passagem da CCGD para a tutela administrativa da Culturgest (vd. Anexo C, gráf. 16, p. 174). Apesar de até 2007, a celebração de contratos ter sido pontual, era habitual a produção de *loan forms* (formulários de empréstimo) como documento vinculador entre as partes (assinado e carimbado), ainda que este não constitua um contrato propriamente dito, pela ausência de cláusulas e responsabilidades, mas sim um documento de teor meramente informativo.

A partir de 2008, foi evidente a implementação do contrato como documento afeto à cedência temporária de obras, tendo existido o hábito de, no âmbito dos ciclos itinerantes da CCGD, celebrar apenas protocolos de cooperação, e não contratos, com entidades recetoras.

II.2.4 - A conservação das obras em contexto de cedências temporárias

Tendo em consideração a lacuna na produção de *condition reports* nas duas primeiras décadas da amostra, a frequência de danos produzidos em contexto de cedência foi relativamente reduzida. Acreditamos que tal se tenha devido ao facto de na época, não sendo verificado regularmente o estado de conservação das obras, e em especial o seu estado à saída das instalações, não se poderem determinar se os danos patentes nas obras eram resultado do seu manuseamento ou do transporte. Pontualmente verificou-se a existência de *condition reports* em arquivo, anteriores à existência do serviço da CCGD e efetuados pelos destinatários, cujos documentos remontam a 2003, 2005 e 2007 e dizem respeito, nos dois primeiros instantes, a cedências para o Museu de Serralves, e no terceiro, ao Palácio Nacional de Belém (projeto “Jardins Abertos”) (vd. Anexo C, gráf. 17, p. 174). A introdução deste documento, atualmente elaborado por norma em todos os empréstimos, teve origem na observação atenta da equipa da Culturgest assente em pressupostos de conservação preventiva que pretenderam contrariar os fatores de riscos a que, até ao surgimento das reservas museológicas, as obras da CCGD estiveram sujeitas. Verificaram-se, contudo, algumas exceções, como aliás em grande parte da produção de documentação respeitante a cedências internas, se refletiu na ausência de *condition reports*.

A duração dos empréstimos analisados foi variável ao longo dos anos sendo que, à semelhança do que aconteceu com os dados relativos à antecedência da receção dos pedidos oficiais, 13% revelou-se desconhecida devido à ausência de registos (vd. Anexo C, gráfs. 18 e 19, pp. 175-176). Ainda assim, foi-nos possível estabelecer através do cruzamento de dados entre os processos em arquivo e a Matriz 3.0, que a duração predominante em contexto de cedência, representando perto de metade da amostra analisada (48%), variou entre 2 e 3 meses. Existem, contudo, durações superiores, em especial de 4 a 6 meses, que representam uma fatia com 26% do conjunto e, com duração superior a 6 meses, a representar 3% da totalidade, com um máximo isolado de 11 meses consecutivos de empréstimo em 2014. Verificamos que uma décima parte dos empréstimos foram efetuados por 1 mês ou menos, normalmente por ocasião de eventos de carácter não museológico e diretamente relacionado com os “outros” destinatários categorizados anteriormente.

Da observação das diferentes durações e, como expectável, até 2008, verificou-se com alguma frequência a realização de cedências com duração desconhecida sendo que, esta variável se extinguiu a partir de 2009. Desse ano em diante foram mais recorrentes as cedências com duração superior a 3 meses à semelhança da tendência do que ocorreu no âmbito dos museus portugueses (Pinho, 2018, p. 39).

Embora transversal ao longo dos anos, foi perceptível o aumento de exposições itinerantes, em especial desde a implementação de ciclos itinerantes como parte da componente divulgativa da CCGD e assumida pela equipa da Culturgest. As itinerâncias foram, desde então, maioritariamente responsáveis pelos 25% que este tipo de exposições representou nesta análise (vd. Anexo C, gráfs. 20 e 21, pp. 176-177).

Os dados relativos ao transporte de obras demonstram que o uso de transportadora oficial e, portanto, acreditada para o manuseamento de obras de arte, não foi prática habitual até 2008 (vd. Anexo C, gráf. 22, p. 178). Em anos anteriores, nomeadamente na primeira metade da década de 1990 existiram casos pontuais em que o transporte das obras foi efetuado por transportadoras credenciadas, comprovando a falta de uniformidade nos procedimentos. Ressalvamos que em anos mais recentes, existiram casos de obras transportadas por outros meios, nomeadamente os próprios meios de transporte da CGD, ainda que não fossem os mais adequados. Manteve-se norma desde 2009 que, apenas quando necessário devido ao carácter das obras em cedência, se afetaria um *courier* ao acompanhamento das mesmas, delegando na transportadora, além do transporte, o acompanhamento das obras até ao destinatário. Tal medida pode ter implicações nas obras, e foi-nos justificada com o facto de que, face a ajudas de custo e *per diem*, muitas instituições promotoras não se prontificam a pagar as despesas de deslocação e alojamento de um *courier* proveniente da emprestadora.

Notámos ao longo dos anos, um gradual aumento do número de embalagens para transporte de obras que foram, em grande medida, resultantes de contrapartidas para as cedências solicitadas. Atualmente 17% do acervo possui embalagens destinadas à sua circulação fora portas, e pertencem sobretudo a obras tridimensionais (vd. Anexo C, gráf. 23, p. 179).

Da circulação das obras em contexto de cedência resultaram inevitavelmente danos dos quais comprovámos o registo em 15 ocasiões (vd. Anexo C, gráf. 24, p. 179). Resultantes do transporte, da embalagem/desembalagem, montagem/desmontagem ou manuseamento incorreto (ex.: sem o uso de luvas) apenas quatro casos apresentaram danos irreversíveis, sendo que dois dos quais (2011 e 2012) resultaram na ativação dos seguros, que por sua vez suportou os custos do restauro. A falta de verificação das obras pode ter influenciado em grande medida estas referências, pois o registo do estado de conservação não era praticado nas primeiras décadas da existência do acervo sendo, por isso, muitas vezes impossível de comprovar que a deterioração das obras resultava da sua circulação no exterior.

Face a tal situação, verificámos que, contrariamente ao que poderíamos pensar pelos princípios museológicos segundo os quais a Culturgest gere a CCGD, a maior incidência de danos sucedeu na última década da amostra, que para além de em maior número, ocorreram em intervalos de tempo menores. Neste período, apenas dois casos dizem respeito a empréstimos para exposições itinerantes, ambos com deslocações ao estrangeiro.

II.2.5 - Tipologias e obras mais cedidas

A par do levantamento das categorias tipológicas cedidas ao longo dos anos foi também por nós efetuado o levantamento das obras cedidas com maior frequência. Perante a composição do acervo da CCGD, concluímos terem sido, cedidas predominantemente e por ordem decrescente, as seguintes categorias: pintura, desenho, gravura, escultura, fotografia, instalação, têxteis e cerâmica (vd. Anexo C, gráfs. 25 e 26, pp. 180-181).

A pintura, categoria à qual foi dado maior ênfase no decurso do enriquecimento da CCGD, assume o primeiro lugar com 707 obras cedidas, demonstrando ter-se mantido em circulação numa cadência relativamente regular ao longo dos anos, ao contrário das demais categorias, que se apresentaram sob a forma de picos, de acordo com a temática predominante das exposições para as quais foram cedidas. A fotografia, por exemplo, teve especial destaque em 2004 e 2005, devido às cedências internas e às

exposições da CCGD “Mais a Sul”, que tiveram lugar nas galerias da Culturgest, em Lisboa e no Porto. Já a gravura, destacou-se em 2013, por ocasião do ciclo itinerante da CCGD, “A doce e ácida incisão - A gravura em contexto 1956-2004”, composto por quatro exposições em locais diferentes e dedicado exclusivamente à referida categoria (vd. Anexo B, doc. 5, p. 145). Concluímos, portanto, que os picos observados se devem à circulação interna ou, quando externa, a que ocorreu em contexto de divulgação da CCGD, pois, na sua maioria, as cedências temporárias a outras instituições tenderam a incluir obras isoladas ou menores conjuntos de obras.

Perante todo o panorama das categorias de obras que em múltiplas circunstâncias foram cedidas, foi conclusivo que existiram obras que, pela sua autoria, representatividade e relevância foram cedidas com maior frequência, entre as 2.378 obras cedidas. Devido ao volume total de obras cedidas, demonstrou-se pertinente dividir o espectro temporal da forma que melhor se caracterizasse os diferentes contextos administrativos a que a CCGD esteve sujeita. Dividindo os 31 anos da amostra em três períodos - 1986-1996, 1997-2007 e 2008-2017 - conseguimos identificar as vinte obras mais cedidas da Coleção, sendo que apenas contemplámos obras sujeitas a cinco ou mais empréstimos. Para compreender os dados - n.ºs inv.º - que apresentámos no gráfico 27 do Anexo C (vd. p. 181), sugerimos a consulta paralela da tabela 4 no mesmo anexo (vd. p. 162) e, a título ilustrativo, as figuras 25 a 44, incluídas no Anexo A (vd. pp. 120-126).

Entre as obras que extraímos deste levantamento, 8 correspondem a pintura, 7 a escultura, 2 a fotografia, 2 a instalação e 1 a desenho. Uma obra em particular assumiu o topo das vinte mais cedidas, tendo sido alvo de duas dezenas de cedências ao longo dos três períodos que analisámos, falamos de “Ouve-me”, da artista Helena Almeida (1934-2018), n.º inv.º 360819, que teve (e tem) grande procura por instituições de toda a parte. Apesar do seu suporte ser a fotografia, ainda que com apontamentos a tinta, esta obra enquadra-se na categoria de pintura por motivos conceptuais e deve, por isso, ser considerada um caso de particular foco no que concerne a medidas de conservação preventiva. O mesmo se aplica à segunda obra mais cedida, um conjunto de fotografias intitulado “Da série Inox”, da autoria de Jorge Molder (n. 1947), n.º inv.º 402763. Ambas as obras referidas passaram a circular mais frequentemente a partir do período

que teve início em 1997. A terceira obra foi a pintura “Geométrico Grande”, de Ângelo de Sousa (1938-2011), n.º inv.º 240159, que foi cedida sobretudo, mas não exclusivamente, no período de 1986-1996.

Face aos diferentes períodos em que dividimos os dados, existiram momentos em que determinadas obras foram mais cedidas que outras, e compreendemos que tal facto terá tido que ver com a novidade das mesmas na Coleção, mas também com a gradual procura de obras mais contemporâneas. Exemplificando, as primeiras obras listadas na tab. 4 (vd. Anexo C, p. 162), adquiridas antes da década de 1980, foram alvo de mais cedências nos anos que sucederam a sua incorporação, caindo em desuso nas décadas posteriores para dar lugar às novas aquisições. A mesma lógica pode, de resto, ser observada relativamente às obras mais cedidas.

II.3 - Determinação das necessidades e prioridades

A CCGD foi alvo de diversas reformulações com vista ao seu enriquecimento, mas também à sua conservação; relembramos o início da década de 1990, marcado pela vontade de musealizar este acervo. Mais tarde, por vontade expressa da administração da CGD, a Coleção passaria para a alçada da Culturgest, uma transição administrativa que teve como preocupação subjacente a salvaguarda da Coleção, decorrente do percurso sinuoso de que esta tinha sido vítima até então.

Apesar de não ter sido instituída uma política sólida de conservação preventiva desde o primeiro instante, esta foi-se assumindo pela mão dos responsáveis que trabalhavam com o acervo. Seria, contudo, só em meados da década de 2010 que viria a surgir um documento interno ao serviço da CCGD que refletia claras preocupações com conservação do acervo e que se definiu como a política de gestão da Coleção.

Uma coleção como a da CGD, mesmo não sendo disponibilizada ao público de forma regular, implica a obrigação, por parte de quem a gere, de ser cuidada em prol do interesse público que ela representa enquanto pertencente a uma instituição bancária que tem vindo a ser financiada pelo Estado português. Não descurando que a exposição quotidiana das obras em espaços administrativos intrínsecos à CGD sendo uma forma ainda que limitada de divulgação da Coleção, representa riscos potenciais para a

conservação das mesmas. No entanto, também não poderíamos defender que este acervo se mantivesse em reserva permanentemente, pois este não deixa de ter propósitos decorativos e de pertencer a uma instituição corporativa cuja área de negócio se distancia significativamente da Museologia.

Assumindo o compromisso, mas não deixando de procurar alcançar um equilíbrio, consubstanciamos aquelas que são as necessidades associadas às cedências temporárias das suas obras, em prol da manutenção de processos administrativos lineares e objetivos com base nas premissas de conservação preventiva aplicáveis e de acordo com a análise dos dados recolhidos anteriormente.

Sendo os empréstimos de obras de arte a grande componente do processo de divulgação da CCGD, foi essencial perceber de que forma este processo evoluiu até aos dias de hoje. Essa percepção só foi possível de alcançar através do exame da informação recolhida e da sua interpretação, tendo como referência as orientações de organizações que apoiam a museologia contemporânea, através de publicações impressas e *online*.

Foi estabelecido desde o início deste estudo de caso que o mesmo deveria não só contribuir para um melhor conhecimento da CCGD, mas também para desenvolvimento de medidas preventivas aplicáveis a este acervo, e na resolução de algumas das questões com que, do ponto vista museológico, a gestão do mesmo se debate.

Assim sendo, coube-nos além de explorar o tema das cedências temporárias mais aprofundadamente, sugerir alguns melhoramentos na metodologia a empregar, de forma a que, futuramente, os processos desta natureza se tornem mais eficazes, eficientes e seguros.

Compreendemos que foram vários os fatores que contribuíram para que se verificassem determinadas tendências ao longo da amostra temporal e precisamente por existirem ou terem existido condicionantes, devemos trabalhar no sentido de as contornar, sem que para isso se coloque em causa o que até à data foi progressiva e empenhadamente alcançado por quem de perto acompanhou e acompanha esta Coleção.

Atualmente, a gestão dos processos de cedência temporária de obras é executada segundo uma metodologia *grosso modo* estruturada embora não claramente definida e

cuja base é sobretudo o bom senso dos intervenientes. Não existindo uma metodologia definida, é previsível a execução de procedimento heterogéneos, a inexistência de determinada documentação para boa instrução dos processos e a supressão de passos que, em conjunto, funcionam a favor da salvaguarda dos bens.

Idealmente, a gestão de uma coleção museológica assenta no cumprimento dos planos e políticas adotadas pelos seus órgãos de gestão. Como tal, é recomendado o estabelecimento de à semelhança da política de gestão existente, um plano de conservação preventiva⁴⁰ e de uma política de cedências temporárias de obras, que se enquadrem nos pressupostos do documento de gestão. A existência de tais documentos, quando devidamente estruturados e fundamentados, visa que todas as esferas de ação em torno de uma coleção se cruzem e dessa forma sejam previstos e prevenidos os riscos inerentes à circulação de obras fora portas. Estes são ainda excelentes ferramentas de trabalho que permitem, em caso de dúvida, tomar a decisão mais acertada, limitando ou definindo, sempre que necessário, a não cedência de obras por motivos justificáveis como seja o seu estado de conservação ou a não concessão de documentação, por parte da entidade requerente, e indispensável à avaliação da cedência pela prestadora.

No contexto nacional, e olhando a produção bibliográfica na área da museologia e, mais especificamente, no que diz respeito a planos de conservação preventiva, destacamos uma publicação em particular que, por se ter sido desenvolvida com vista à sua utilização por museus portugueses, se verifica diretamente aplicável ao caso da CCGD: “Plano de Conservação Preventiva - Bases orientadoras, normas e procedimentos” (Amaral, Carvalho, Sousa & Tissot, 2007). Com base no referido manual, a elaboração de um plano de conservação preventiva deve contemplar, entre outros fatores, as especificidades da coleção, designadamente o tipo de obras e os materiais que as constituem, em particular quando se tratam de obras de arte contemporânea, em cuja multiplicidade de materiais é característica frequente. Com base

⁴⁰ “Podemos definir a conservação preventiva, em traços gerais, como o conjunto de acções que, agindo directa ou indirectamente sobre os bens culturais, visa prevenir ou retardar o inevitável processo de degradação e de envelhecimento desses mesmos bens. Estas acções centram-se sobretudo na premissa de que a conservação preventiva deve ser uma das prioridades das actividades de um museu. A prática continuada e correcta de um plano de conservação preventiva assegura a estabilidade dos acervos tornando assim possível o seu estudo, divulgação e exposição.” (Amaral, Carvalho, Sousa & Tissot, 2007, p. 7).

em tal conhecimento devem ser estabelecidas as limitações a que estão sujeitas as obras com estado de conservação deficitário, ou que pela sua composição sejam predominantemente frágeis ou sensíveis a fatores ambientais ou ao manuseamento e a movimentações.

Deve também estabelecer-se com base em bibliografia científica específica produzida por diversas entidades no campo da conservação preventiva⁴¹, a duração máxima da cedência de obras das diferentes categorias, bem como a duração dos períodos que as intercalam (períodos de pousio). O estabelecimento de tais critérios tem como objetivo evitar danos resultantes da exposição prolongada ou sucessiva, como as verificadas pontualmente ao longo do levantamento de dados (vd. Anexo C, gráf. 18, p. 175) e a circulação inadequada. Relembremos que pouco mais de metade dos danos registados surgiram por ocasião de exposições internacionais, provando que a circulação de obras é um fator de risco, e reforça a necessidade de avaliar tais riscos e de os prevenir, garantindo que as condições de empréstimo e seguro são devidamente negociadas e acordadas entre as partes. O estabelecimento de tempos de pousio, evitaria também a continuação da tendência verificada de ceder mais frequentemente as mesmas obras, embora tal facto advenha também da falta de acesso à Coleção e seu conhecimento, nomeadamente através da internet.

O plano de conservação preventiva deve manter-se atualizado e contemplar a inclusão de novas categorias de obras (incorporações) bem como, medidas que visem combater eventuais tendências de degradação verificadas no acervo (ex.: existe maior incidência de danos decorrentes do aumento de exposições itinerantes?).

No domínio da política de cedências, devem contemplar-se todos os riscos associados à circulação de obras da Coleção fora do seu local habitual, também com base na avaliação de riscos, quiçá até decorrente de estudos que, como o presente, se revelem necessários produzir a fim de adquirir mais conhecimentos sobre as variáveis associadas aos diferentes cenários a que as obras estão sujeitas.

⁴¹ Existem publicações editadas por entidades de relevância no ramo da conservação (*Canadian Conservation Institute* e o *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*), que explicam a fórmula de cálculo do tempo de pousio, sendo que podem também ser consultados para o efeito, profissionais da área da conservação de património cultural para a obtenção de recomendações.

Por entre a variada bibliografia que consultámos, demos destaque àquela que, desenvolvida no âmbito do *Spectrum*⁴² - anteriormente referido - se apresenta sob a forma de um esquema de sucessões, e que considerámos ser pela sua simplicidade e objetividade, um bom contributo para o entendimento dos processos de empréstimos (vd. Anexo B, doc. 6, p. 150). A acompanhar esta publicação podem também ler-se algumas notas sobre os requisitos mínimos e o procedimento sugerido.

Além desta documentação, e como forma de garantir o cumprimento de parâmetros coevos dentro de uma instituição museal, é fundamental que exista uma política de cedências. Este documento, além de definir a metodologia intrínseca ao processo de cedência, estipula os critérios adotados em cada uma das fases, nomeadamente a decisão de cedência e negociação para com a entidade promotora. A mais-valia da existência de tal política é a definição de procedimentos idóneos, independentes de quem os executa, pois à passagem do tempo é intrínseca a rotatividade dos recursos humanos, e é por isso imprescindível que os recém-chegados se possam inteirar da metodologia adotada, tendo em consideração os critérios definidos como mais adequados à especificidade da Coleção com base na experiência dos demais profissionais.

Dado os empréstimos entre instituições de natureza cultural não serem, regra geral, onerosos, a exigência de contrapartidas, designadamente a construção de caixas de transporte ou a colocação de “vidro museu” em obras emolduradas, contribui para o desenvolvimento e a aplicação de medidas de conservação preventiva através, por exemplo, do aumento do número de embalagens próprias que protegem as obras em circulação. É também essencial que os custos com despesas de *courier* sejam assegurados pela instituição promotora – e que a presença daquele seja considerada indispensável -, para que não sejam cedidas obras sem acompanhamento, em viagens longas e/ou em grandes distâncias (internacionais), ou sempre que se considere pertinente dadas as vicissitudes do empréstimo (destinatários, valor ou características específicas das obras, etc.).

⁴² Disponível em: <https://collectionstrust.org.uk/>.

Apesar da duração média dos empréstimos analisados ter sido de três meses, existiram casos em que a mesma superou esse período. Perante tais casos, é recomendado estipular limites máximos de duração das cedências nomeadamente para aquelas que incluem obras de tipologias de maior sensibilidade, como é o caso de suportes fotográficos, como o das duas obras mais cedidas mencionadas.

Verificámos que apesar das grandes instituições se regerem por prazos alargados no que diz respeito à antecedência mínima para a receção de pedidos empréstimo - ex.: um ano de antecedência para a Coleção do Fundador na FCG (Fundação Calouste Gulbenkian, 2018) -, noutros casos como o da Coleção Moderna da FCG e de outras instituições internacionais⁴³, seis meses é a antecedência mínima recomendada e considerada suficiente para que se reproduzam todos os passos inerentes à cedência sem prejuízo da sua celeridade (National Museum Directors' Conference, 2003, p. 5).

Com o objetivo de salvaguardar a utilização de obras por parte da Culturgest, deve ser assinado o contrato de cessão de direitos de autor (vd. Anexo B, doc. 4, p. 143) entre a entidade proprietária e os autores das mesmas. Os contactos com os autores são momentos de recolha de informações privilegiadas, e que devem ser acrescentadas à documentação existente em arquivo e na Matriz 3.0. Sempre que possível, devem também ser efetuadas entrevistas aos autores, que visem comprovar as intenções dos mesmos, inclusivamente o formato ou contexto de apresentação das suas obras (Macedo, 2017, p. 5). Estas são também ocasiões oportunas para a solicitação de documentos ou apontamentos que possam servir de base à execução de instruções de montagem, uma comprovada necessidade após apurarmos que apenas 2% das obras da CCGD possuem tais instruções.

Foi comprovado em estudos, nomeadamente publicações do ICOM e do extinto IMC, que às movimentações e manuseamento inerentes à circulação externa de obras está associado um dos principais riscos de ocorrência de danos (Amaral, Carvalho, Sousa & Tissot, 2007, p. 47) (Michalski *apud* AAVV, 2004, p. 58). Perante tal facto e

⁴³ Alguns museus nos EUA estabeleceram que, além da antecedência mínima dos pedidos de empréstimo nacionais ser de 12 meses, pedidos internacionais devem solicitar obras com maior antecedência, estando ambos casos, sujeitos a um limite de objetos e número de exposições (Smithsonian American Art Museum, s.d.) (Stark Museum of Art, 2018).

dado o papel que o seguro desempenha na cobertura de tais danos, deve ser tomado em consideração enquanto forma de cobrir gastos com intervenções de restauro que visem restituir integridade física ou estética às obras, ou em casos mais extremos, a restituição do valor total do bem perdido.

Face ao exposto e tendo-se verificado uma grande incidência de seguros desatualizados na última década, devido à última avaliação da Coleção ter sido anterior a 2012 (Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2012*, 2013), a reavaliação da Coleção por entidades externas com vista à atualização do valor da mesma é uma medida de prevenção de extrema importância.⁴⁴

II.3.1 - A gestão das cedências temporárias internas e dentro âmbito funcional do serviço da CCGD

Considerando que a maioria dos procedimentos no âmbito dos empréstimos externos analisados é executada, devemos ainda assim mencionar as lacunas referentes à produção e exigência de documentos referentes a empréstimos internos – Culturgest – e a empréstimos em contexto de itinerâncias da CCGD – programação própria -, bem como o estabelecimento de prazos mínimos para a entrega de pedidos internos. Olhando as diferentes vertentes que a CCGD assume em termos de divulgação no seio da Culturgest e fora de portas, compreendemos que pode ser complexa a implementação de medidas que tenham por objeto a circulação interna das suas obras. Queremos com isto dizer que, face ao facto de ambos os serviços de exposições e o serviço da CCGD, sob a tutela da Culturgest, serem grandes fontes de divulgação do acervo dado o volume de obras que expõem, devem ser acautelados os procedimentos de cedência a estas associados.

Com o passar do tempo, e com a afetação do serviço da CCGD à Culturgest, a receção de pedidos de empréstimo internos oficiais verificou-se ser cada vez menos frequente. Pela proximidade dos serviços - de exposições e da Coleção - os pedidos formais efetuados na década de 1990, deram lugar a procedimentos menos formais. À

⁴⁴ A atualização dos valores das obras tem efeitos diretos sobre os prémios de seguro, numa relação proporcional, sendo que a mesma lógica se aplica ao montante da cobertura garantida pela seguradora.

falta de formalidade também se associaram solicitações cuja antecedência não se provou favorável à preparação das obras, resultando na prioridade destes empréstimos sobre outros, efetuados por entidades externas com maior antecedência. O pedido de cedência interna, ainda que possa ser processado por outras vias como o correio eletrônico, deve ser efetuado dentro dos mesmos prazos estipulados para os empréstimos externos, e deve conter a indicação das obras solicitadas a par das datas da cedência, dados essenciais à avaliação do mesmo. Este tipo de cedências deve reger-se pelos mesmos requisitos de conservação exigidos às entidades externas, nomeadamente o preenchimento de *condition report*, a manutenção de condições ambientais adequadas nos espaços expositivos e o cumprimento de períodos máximos de exposição.

As obras cedidas internamente, por serem, independentemente do edifício onde se encontrem, propriedade da CGD, estão protegidas pelo mesmo seguro que os demais bens móveis da proprietária; contudo, e ainda que com custos associados, deve ser acautelado o transporte das mesmas entre edifícios, por empresas credenciadas para tal, a fim de as salvaguardar de possíveis danos decorrentes do seu transporte em veículos inapropriados.

As cedências decorrentes dos ciclos itinerantes iniciados em 2009, embora alvo de protocolo para com as entidades recetoras, não são protegidas por contratos de cedência temporária, um recurso em nosso entender fundamental, pois prevê o compromisso associado à exposição em espaços não museológicos e que, como tal, habitualmente não assumem todas as competências funcionais inerentes à exposição de coleções museológicas como a CCGD. A atualização da documentação e respetivas condições de cedência (incluindo ambientais e de segurança) requeridas a entidades parceiras com quem se estabelecem protocolos de cooperação, são também fatores a ter em consideração no estabelecimento de vínculos contratuais. Por tais entidades também devem ser, à semelhança de qualquer outra cedência externa, facultados *facility reports* e dada a garantia de vigilância contínua dos espaços durante os períodos de exposição, quer por videovigilância, quer por vigilantes nos espaços expositivos.

II.4 - A implementação de uma política de cedências

Após a consulta de políticas desta natureza em instituições internacionais, incluindo no Reino Unido e nos Estados Unidos da América, deparámo-nos com linhas orientadoras transversais às mesmas. Em Portugal, contudo, ao nível institucional, raros são os museus que tornam públicas tais políticas, merecendo por isso menção especial a FCG, cuja política se encontra descrita e publicada *online*.⁴⁵

Por entre as consultas bibliográficas efetuadas, concluímos que o fornecimento prévio de informação relativa aos requisitos da instituição emprestadora para a colocação de pedidos de empréstimo por instituições terceiras é fundamental, a fim de evitar a receção de pedidos pobremente fundamentados ou a falta do fornecimento de documentos indispensáveis.

Observámos igualmente, a transversal exigência de pedidos oficiais, *facility report*, contrato de empréstimo e cobertura de seguro, mas também a garantia, por parte da instituição promotora, da manutenção de condições físicas e ambientais específicas (temperatura, humidade relativa e iluminação). O contrato deve incluir, além da parte clausular, um conjunto de anexos, designadamente: i) as condições físicas e ambientais específicas exigidas para a concretização do empréstimo; ii) a relação das obras a ceder, incluindo todas as informações relevantes sobre as mesmas (informação essencial habitualmente constante na ficha de inventário), imagens e valor de seguro; e iii) as cláusulas do seguro.

Uma política de cedências deve estabelecer todos os aspetos respeitantes, ou em torno, do procedimento e da cedência temporária de bens culturais propriamente dita, servindo por isso, também de base à redação do contrato de empréstimo.

Enquanto documento interno, a referida política contém um conjunto de informação relativamente extenso, podendo o seu teor, ir além da definição das condições e requisitos para a concretização de empréstimos, e incluindo por exemplo, a categorização dos bens culturais a que a política se aplica, de acordo com a sua especificidade e estado de conservação. Um exemplo deste tipo de conteúdo é o sistema

⁴⁵ Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/emprestimos/>.

adotado, desde o início do século, pelas instituições museológicas dos Países Baixos, que prevê a divisão dos bens culturais incluídos nos seus acervos em três categorias: i) bens que podem ser cedidos sem constrangimentos de maior (estáveis, pouco suscetíveis a alterações, etc.); ii) bens apenas cedidos em determinadas condições (ex.: apresentam alguma fragilidade); e iii) bens que não podem/devem ser cedidos.

Posto isto, e de acordo com o citado, consideramos importante que determinadas condições de empréstimo sejam disponibilizadas a quem as procure conhecer de uma forma rápida, e que atualmente, se traduz no recurso à internet. Com base nos princípios que verificámos essenciais numa política de cedências, propusemos por isso, sob a forma de um resumo textual, um conjunto de informações que poderão servir de orientação à elaboração do supracitado documento aplicado à gestão da CCGD (vd. Anexo B, doc. 7 p. 154). Sugerimos que futuramente, com base nas orientações que redigimos, e com vista à disponibilização de informação relativa ao procedimento de empréstimo às entidades solicitadores, seja incluído no *website* da Culturgest, um documento semelhante. É aconselhável que, em conformidade com a restante página da internet, a referida informação seja também disponibilizada em versão inglesa, a fim de facilitar o entendimento da política de cedência temporária de obras da CCGD, por entidades estrangeiras.

CONCLUSÃO

A divulgação e o conhecimento da arte contemporânea em Portugal devem-se em grande medida às entidades nacionais que possuem ou gerem *corporate art collections* e aos eventos por estas desenvolvidos. Neste sentido, o papel da CCGD no panorama museológico nacional, como aliás foi previsto aquando da passagem da sua gestão para a Culturgest, tem-se manifestado de grande relevância, pois não só cede as suas obras a outras instituições de carácter cultural em Portugal e no estrangeiro, como tem vindo a levar mostras do seu acervo a vários pontos do território nacional, tornando-a acessível localmente e em exposições frequentes.

A divulgação do património cultural é indubitavelmente uma das grandes funções museológicas, mas é também desta vertente que surgem os maiores encargos para quem tem o dever de o proteger, sejam as instituições suas proprietárias ou administradoras. Todavia, existe a possibilidade de alcançar um equilíbrio entre o carácter empresarial, a finalidade decorativa que esteve na génese da CCGD, a respetiva divulgação e as inerentes preocupações com a sua conservação, através da gestão equilibrada da circulação deste acervo, assente em procedimentos standardizados e em boas práticas museológicas.

Para além de todos os resultados obtidos e das interpretações realizadas ao longo da análise dos processos de empréstimo de obras da Coleção, foi-nos possível determinar que os procedimentos a estes associados, considerando o ponto de partida e o caminho entretanto percorrido, demonstraram uma significativa melhoria qualitativa e quantitativa da sua gestão. Existe, contudo, como em qualquer instituição existirá sempre, espaço para progressos, não devendo os profissionais deixar de acreditar que é possível assumir um compromisso entre a vertente da circulação e da conservação, através da aplicação de uma metodologia de trabalho clara e objetiva e eliminando ou minimizando os fatores de risco e os agentes de degradação a que o acervo possa estar sujeito durante os períodos de cedência.

É inevitável que o percurso de uma coleção, em especial de uma *corporate art collection*, pelas vicissitudes administrativas e políticas determinantes em cada momento, seja alvo de ações mais ou menos desvantajosas no que respeita à salvaguarda das obras que a constituem, devendo por isso, e sempre com o objetivo de preservar e valorizar esse património, existir disponibilidade e abertura da parte do seu proprietário ou órgão administrativo para desenvolvimentos na forma como a sua gestão é efetuada.

As mudanças que testemunhámos ao longo da amostra analisada refletem diferentes períodos administrativos, bem como as políticas de divulgação e de conservação então vigentes. Pudemos comprovar que a afetação de profissionais dedicados exclusivamente à gestão da CCGD trouxe, em particular a partir de 2009 e conforme se ambicionava, um olhar mais atento e consequentemente progressos resultantes de uma procura pela uniformização de procedimentos com vista à proteção do acervo. Tais avanços são visíveis no que concerne à documentação produzida em contexto de empréstimo e que pode ser consultada em arquivo, e também no enriquecimento da base de dados Matriz 3.0, cuja atualização deve ser efetuada de forma contínua e consistente. Esta simbiose de melhoramentos teve neste estudo o impacto que deverá vir a ter em posteriores investigações no âmbito da CCGD pois, só através da consulta e análise de dados atualizados e tão verdadeiros quanto possível, nos foi viável alcançar, entre outros resultados esclarecedores, o número de obras inventariadas e as respetivas categorias presentes neste acervo.

Observámos que além da uniformização de procedimentos que se procurou alcançar com a entrega da Coleção a uma equipa própria, revelou-se igualmente essencial a produção, no decorrer dos primeiros anos da existência da equipa, de um documento interno vinculador das funções e dos objetivos deste grupo de profissionais face à gestão da coleção que lhes fora confiada. Este documento, uma Política de Gestão, permitiu delinear de uma forma objetiva as principais competências funcionais da equipa e espelhou preocupações do foro da conservação. Tais assuntos carecem, contudo, da produção de um documento próprio denominado de Plano de Conservação Preventiva que inclua não só as atividades a desenvolver no âmbito da CCGD, mas

também as medidas de segurança e prevenção associadas à salvaguarda do acervo, dentro e fora de portas, designadamente em reserva e em circulação.

A existência de bibliografia específica, nomeadamente relatórios de estágio e catálogos, bem como de *websites* institucionais, permitiu-nos fazer a contextualização da CCGD do ponto de vista histórico e administrativo; contudo, a sua caracterização só nos foi possível de realizar com base na informação que obtivemos através da consulta dos arquivos da Culturgest e da base de dados Matriz 3.0. No desenrolar do levantamento e análise dos dados obtidos e da constatação das lacunas existentes, deparámo-nos com algumas questões, sobretudo ao nível do inventário, que nos deram a clara noção de que a referida função museológica é crucial para o desenvolvimento de qualquer estudo sobre a generalidade do acervo, sobre um grupo de obras, ou até sobre uma obra em particular. Ultrapassada a ausência de dados concretos para a caracterização rigorosa desta Coleção - nomeadamente o número e as categorias de obras que a compõem - tornou-se então concretizável um estudo fundamentado e com base em novos conhecimentos adquiridos sobre a mesma, que se traduziram numa melhor compreensão da circulação de obras de arte como principal forma de divulgação do acervo, e na identificação das suas consequências.

Foi nosso objetivo inicial contribuir para um melhor conhecimento da CCGD, mas também para a implementação e o desenvolvimento de medidas e procedimentos que visem agir preventivamente sobre a deterioração do seu acervo. Fizeram parte deste estudo levantamentos nunca antes efetuados e que não só contribuíram para o desenvolvimento da análise dos procedimentos associados à circulação de obras da Coleção, como também para um mais aprofundado entendimento da Coleção no seu todo. O primeiro levantamento efetuado, relativo ao número de obras inventariadas e registadas na base de dados Matriz 3.0 - incluindo categorias, subcategorias e respetivas modalidades de incorporação - possibilitará avaliar e definir, de acordo com a especificidade do acervo, as medidas de conservação preventiva mais adequadas ao mesmo. Com uma extensão diferente e com um nível de informação implicitamente superior, e sem o qual não nos teria sido possível estabelecer conclusões, o levantamento de dados respeitantes aos processos de empréstimo existentes, constituiu um desenvolvimento que não só ajudou à compreensão daquilo que foi – e que é ainda -

a realidade das cedências temporárias de obras da CCGD, como permitiu esboçar linhas orientadoras para o estabelecimento de um procedimento adequado às necessidades do acervo, nomeadamente o fundamental documento da Política de Cedências.

A análise que efetuámos no âmbito desta dissertação levou-nos a constatar uma tendência para o aumento do número de empréstimos até à efetiva entrega da gestão da CCGD à Culturgest, diminuindo *a posteriori*. Registámos também que a presença de pedidos oficiais apenas cobriu 63% das cedências realizadas, sendo que 40% dos pedidos foram efetuados com uma antecedência reduzida - entre 1 a 5 meses -, o que reforça a necessidade de estabelecer prazos mínimos para a aceitação dos mesmos, assumindo-se tal fator como determinante aquando da tomada de decisão relativamente a tais solicitações. No entanto, e apesar da duração média das cedências da amostra ter sido entre 2 e 3 meses (48%), verificámos uma tendência recente para a realização de empréstimos com durações superiores, bem como um aumento no número de exposições itinerantes na última década, em grande parte reflexo da política de divulgação da Coleção (ciclos itinerantes). Embora não o possamos afirmar taxativamente, devido à falta de documentação referente às duas primeiras décadas da amostra, os dados apontaram para um maior volume e incidência de danos resultantes da circulação deste acervo na última década (2007-2017), fator que deve ser devidamente equacionado aquando da avaliação de riscos, dando especial atenção ao facto de os valores de seguro se terem verificado desatualizados, mais recentemente.

Observámos ainda algumas tendências no que respeita à privilegiada cedência de tipologias e obras específicas. A maior fatia dos empréstimos realizados remete para a pintura, umas das categorias predominantes no acervo e que nos relembra do forte carácter decorativo subjacente à constituição desta Coleção e as consequentes preferências na incorporação de obras bidimensionais (ex.: gravura, desenho e fotografia). As obras mais cedidas demonstram também que existiu uma propensão para ceder mais frequentemente um núcleo representativo da Coleção, do qual se destacam obras de Helena Almeida, Jorge Molder e Ângelo de Sousa, entre outros nomes contemporâneos. Entre as 20 obras que apurámos terem sido as mais cedidas aos longo das três décadas, percebemos que os repetidos empréstimos das mesmas se prenderam com sua representatividade e novidade na Coleção, mas também com as inclinações

temáticas e curatoriais vigentes, diminuindo consecutivamente a sua solicitação com o passar do tempo e abrindo assim caminho para a difusão das obras mais recentemente incorporadas no acervo. Tais factos confirmam a importância que a divulgação de uma coleção tem, tanto para o público em geral como para entidades solicitadoras de empréstimos, mostrando como tal, ser fundamental tornar acessível o conteúdo da totalidade do acervo, não apenas através da publicação de um catálogo *raisonné* mas, mais eficazmente ainda, através da internet.

No decurso da presente dissertação constatámos que trabalhos académicos como este constituem fontes de produção de conhecimento importantes para a boa gestão das coleções e colmatam a patente lacuna de estudos realizados pelas próprias instituições proprietárias/administradoras, facto que se deve principalmente às implicações que a sua produção acarreta em termos de consumo de recursos humanos e financeiros - habitualmente limitados. O conhecimento assim adquirido e os resultados apurados constituem, por isso, uma mais valia não apenas para quem o produziu, mas também para quem o possa vir a consultar e a aplicar futuramente.

O supracitado levantamento de dados atinentes à CCGD, o seu posterior tratamento, interpretação e transposição para gráficos inclusos neste trabalho constituem, face ao exposto, uma fonte de informação potenciadora de outros estudos em assuntos relacionáveis, direta ou indiretamente ligados a esta Coleção. Posto isto, resta-nos ambicionar que a presente dissertação constitua uma fonte de entendimento sobre a matéria da salvaguarda do património artístico em contexto de circulação e que possa vir a servir de apoio a futuros estudos que nela encontrem um recurso de informação útil à prossecução da documentação e do conhecimento das coleções e do colecionismo empresarial de arte em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes Primárias

1.1. Arquivo da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest e Reservas da Coleção da Caixa Geral de Depósitos

1. *Obras de Arte - Empréstimos, obras devolvidas - Novembro 1990 a Dezembro 1995.*
Coleção CGD: Armário 450092.
6. *Obras de Arte - Empréstimos, obras devolvidas - Agosto 2003 a 2005.* Coleção CGD:
Armário 450092.
7. *Obras de Arte - Empréstimos, obras devolvidas - 2006 a Julho 2007.* Coleção CGD:
Armário 450092.
- Coleção 2013-14 Empréstimos.* Coleção CGD: Armário VIII 385154.
- Coleção 2014-15 Empréstimos.* Coleção CGD: Armário VIII 385154.
- Coleção 2016 Empréstimos.* Coleção CGD: Armário VIII 385154.
- Coleção 2017 Empréstimos.* Coleção CGD: Armário VIII 385154.
- Coleção CGD 2013 Sentido em deriva. Obras da coleção CGD.* Coleção CGD:
Armário sem identificação.
- Coleção CGD Casa de Espanto - Em torno da Coleção CGD 2016/2017.* Coleção
CGD: Armário 22777.
- Coleção CGD Empréstimo BEI - Luxemburgo - À perte de vue Junho 2010.* Coleção
CGD: Armário 22777.
- Coleção CGD Empréstimos - 2009/2010/2011.* Coleção CGD: Armário 22777.
- Coleção CGD Empréstimos - 2015/2016/2017.* Coleção CGD: Armário 22777.
- Coleção CGD Empréstimos 1.* Coleção CGD: Armário 450092.
- Coleção CGD Empréstimos 2.* Coleção CGD: Armário 450092.
- Coleção CGD Empréstimos 2012/2013/2014.* Coleção CGD: Armário 22777.
- Coleção CGD Empréstimos 3.* Coleção CGD: Armário 450092.
- Coleção CGD Exposição "A doce e ácida incisão" Itinerância 2014 Museu Grão Vasco/Museu de Côa/ CAPC Coimbra.* Coleção CGD: Armário 22777.
- Coleção CGD Exposição "Linguagem e Experiência" - Obras da Coleção CGD - 2010.*
Coleção CGD: Armário 22777.

Coleção CGD Exposição "Sentido em deriva" - Porto 2013 (documentação de entrada e saída e conditon report). Coleção CGD: Armário 22777.

Coleção CGD Exposição "Zona Letal Espaço Vital" - Obras da Coleção CGD - 2011. Coleção CGD: Armário 22777.

Coleção CGD Exposição "Allgarve - A luz por dentro" - 2009; Exposição "Coleção #1 e #2" - 2009. Coleção CGD: Armário 22777.

Coleção CGD Exposição "De Malangatana a Pedro Cabrita Reis" - Obras da Coleção CGD - 2009. Coleção CGD: Armário 22777.

Coleção CGD Itinerância 2016-2017 Espanto: Transportes, hotéis, catálogo, montagens. Coleção CGD: Armário sem identificação

Coleção CGD Itinerância 2016-2017 Espanto. Coleção CGD: Armário sem identificação.

Coleção CGD Julho 2007-2008. Coleção CGD: Armário 450092.

Coleção CGD Palácio de Espanto - Em torno da Coleção CGD 2016. Coleção CGD: Armário 22777.

Coleção CGD Quarto de Espanto - CCCCCB 2017 Coleção CGD Exposição " A doce e ácida incisão - A gravura em contexto 1956-2004" - 2012. Coleção CGD: Armário 22777.

Coleção Empréstimos 5 - 2011-2012. Coleção CGD: Armário VIII 385154.

Coleção Empréstimos. Coleção CGD: Armário VIII 385154.

Colecção 2009 Itinerância 02. Coleção CGD: Armário sem identificação.

Colecção 2011 Itinerância 01. Coleção CGD: Armário sem identificação

Colecção CGD Instruções de montagem e documentação de obras. Coleção CGD: Armário 22777.

Colecção CGD Linguagem e Experiência 01. Coleção CGD: Armário sem identificação.

Colecção CGD Linguagem e Experiência 04. Coleção CGD: Armário sem identificação.

Colecção CGD Possible Venues 01. Coleção CGD. Armário sem identificação.

Colecção CGD Possible Venues 02. Coleção CGD. Armário sem identificação.

DAG Obras de Arte - Não emprestadas, extraviadas. Coleção CGD: Armário 450092.

Guimarães 2012. Coleção CGD: Armário sem identificação.

Relatórios de Conservação de obras restauradas. Coleção CGD: Armário 22777.

1.2. Fontes impressas e datiloscritos da Fundação Caixa Geral de Depósitos

A Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019, 2017.

Carta de resposta a pedido de empréstimo (template), s.d..

Certificado: Instituição da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, 19 de março de 2008, 2008.

Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Auto de entrega (template), s.d..

Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Relatório de Peritagem/Condition Report (template), s.d..

Condições de empréstimo de obras do acervo da Coleção da Caixa Geral de Depósitos: versão para empréstimos no estrangeiro (template), s.d..

Condições de empréstimo de obras do acervo da Coleção da Caixa Geral de Depósitos: versão para empréstimos nacionais (template), s.d..

Cópia do Ato de Instituição: Escritura, 2 de Outubro de 2007, 2018.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2004: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, p. 8, 2057.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2005: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, p. 7, 2006.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2006: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, p. 10, 2007.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2007: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, p. 7, 2008.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2008: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, pp. 5-10, 2009.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2009: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, pp. 7-10, 2010.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2010: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, pp. 6-8, 2011.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, Relatório e Contas 2011: Coleção da Caixa Geral de Depósitos, pp. 6-8, 2012

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2012: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, pp. 28-39, 2013.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2013: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, pp. 69-79, 2014.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2014: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, pp. 69-78, 2015.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2015: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, pp. 76-84, 2016.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2016: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, pp. 86-99, 2017.

Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, *Relatório e Contas 2017: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, pp. 71-89, 2018.

Loan Agreement (template), s.d..

Modalites regissant le depot d'œuvres provenant de *Coleção da Caixa Geral de Depósitos* (template), s.d..

Política de gestão da Coleção da Caixa Geral de Depósitos, 2014.

1.3. Bases de dados

Matriz 3.0 – Inventário e Gestão de Coleções Museológicas, 2010, Direção-Geral do Património Cultural, Versão 3.0.1.

1.4. Legislação portuguesa

Anúncio (extracto) n.º 7376/2007, Diário da República 2ª série, N.º 210/2007, 31 de outubro de 2007.

Código Civil Português (actualizado até à Lei 59/99, de 30/06), *Decreto-Lei n.º 47 344*, de 25 de novembro de 1966.

Despacho n.º 1849-A/2014, Diário da República 2ª série - N.º 25, 5 de fevereiro de 2014.

Despacho n.º 3296/2013, Diário da República 2ª série - N.º 43, 1 de março de 2013.

Despacho n.º 5942/2010 - Declaração de utilidade pública, Diário da República 2ª série - N.º 65, 5 de abril de 2010.

Despacho n.º 9470/2015, Diário da República 2ª série - N.º 162, 20 de agosto de 2015.

Lei n.º 16/2008, Diário da República 1ª série - N.º 64, 1 de abril de 2008.

Lei n.º 47/2004 - Aprova a Lei Quadro dos Museus Portugueses, Diário da República I série A, 19 de agosto de 2004.

2. Estudos

AMARAL, J., CARVALHO, G., SOUSA, C. B. & TISSOT, M., 2006, *Normas e procedimentos de conservação preventiva: bases orientadoras*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro.

AMARAL, J., CARVALHO, G., SOUSA, C. B. & TISSOT, M., 2007, *Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva. Bases orientadoras, normas e procedimentos*, 1.ª ed., Lisboa, Instituto Português de Museus.

AMBROSE, T. & PAINE, C., 2018, *Museum Basics: The International Handbook*, 4th edition, Cornwall, Routledge.

CEIA, C., 2012, *Normas para apresentação de trabalhos científicos*, 9.ª ed., Lisboa, Editorial Presença.

DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F., 2010, *Key Concepts of Museology*, ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, Paris, Armand Colin.

DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F., 2014, *Conceitos-chave de Museologia*, ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, Brasil, Bueno Editora.

DUARTE, A., 2016, *Da Coleção ao Museu. O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio/Direção-Geral do Património Cultural.

FAHY, A., 2005, *Collections management*, Leicester Readers in Museum Studies, London, Routledge - Taylor & Francis e-Library.

FREITAS, I. C. & PINHO, E. G., 2000, *Normas de inventário. Normas gerais. Artes plásticas e artes decorativas*, 2.ª ed., Lisboa, Instituto Português de Museus.

HARGREAVES, M., 2016, *Coleccionismo e Mercado de Arte em Portugal: O território e o mapa*, 2.ª ed., Porto, Edições Afrontamento.

- Museums Association (MA), 2007, *Collections for the Future: Effective Collections - Simple Loan Administration*, 1.^a ed., s.l., Museums Association & Esmée Fairbairn Foundation.
- OLIVEIRA, L. de, 2012, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989*, 1.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PEREIRA, M., 2004, *Temas de Museologia: Circulação de Bens Culturais Móveis*, 1.^a ed., Lisboa, Instituto Português de Museus.
- PINHO, E. G., 2018, 'A circulação internacional de bens museológicos no Portugal democrático (1974-2017)', *Dinâmicas do Património Artístico: Circulação, Transformações e Diálogos*, pp. 33-41, Lisboa, ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

2.1. Catálogos

- AMADO, M., 2012, *100 Obras, Dez Anos: Uma Seleção da Coleção da Fundação PLMJ*, Lisboa, Fundação PLMJ.
- BOCK, J., 2009, *De Malangatana a Pedro Cabrita Reis: Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest.
- CALADO, J., 2005, *Olhares Estrangeiros: Fotografias de Portugal*, Lisboa, Culturgest.
- CALHAU, F. & SARDO, D., 1993, *Arte Moderna em Portugal: Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest.
- CALHAU, F., 1995, *Arte Moderna em Portugal 2: Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest.
- JÜRGENS, S. V., 2018, *Contra a Abstracção: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Fundação CGD - Culturgest.
- LAPA, P., 2010, *Linguagem e Experiência: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest.
- MARCHAND, B., 2014a, *Sentido em Deriva: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest.
- MARCHAND, B., 2016a, *Casa de Espanto*, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest e Centro de Arte Contemporânea Graça Morais/Câmara Municipal de Bragança.

- MARCHAND, B., 2016b, *Palácio de Espanto*, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest e Câmara Municipal de Tavira.
- MARCHAND, B., 2017, *Quarto de Espanto*, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest e Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco/Câmara Municipal de Castelo Branco.
- MATOS, S. A., 2011, *Zona Letal, Espaço Vital: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest.
- RAMOS, F. & RIBEIRO, A. P., 2002, *Arte Contemporânea. Coleção Caixa Geral de Depósitos: Novas Aquisições*, Lisboa, Culturgest.
- RIBEIRO, A. P., 2004, *Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest.
- SARDO, D., 2009, *Abrir a Caixa: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest.
- SILVA, R. H. da, 2006, *50 Obras de la Collección de Arte Contemporáneo: Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Banco Caixa Geral - Grupo Caixa Geral de Depósitos.
- SILVÉRIO, J., 2017, *O Olhar da Sibila - Corporalidade e Transfiguração*, Lisboa, Fundação PLMJ.

2.2. Relatórios, Dissertações e Teses

- FRAZÃO, M. M., 2015, 'Questões de Conservação em arte contemporânea na Coleção da Caixa Geral de Depósitos - Estudos de caso', Relatório de estágio do Mestrado em Estudos Curatoriais, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31057>.
- HIPÓLITO, I. S., 2014, 'Coleção CGD - Manutenção, produção e inventariação', Relatório de estágio do Mestrado em Estudos Curatoriais, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/33214>.
- KOTOVA, O., 2016, 'Coleção da Caixa Geral de Depósitos. As linhas de orientação: política de aquisições e projetos expositivos', Relatório de estágio do Mestrado em Estudos Curatoriais, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra.

- OLIVEIRA, M. C. de, 2016, 'A Instalação em Âmbito Museológico: Desafios e Estratégias para o Futuro', Tese de Doutoramento em História da Arte, Vertente de Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/20423>.
- PINHO, E. G., 2013, 'A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)', Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Ciências da Arte (Museologia), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11028>.
- SANTOS, A. F. J., 2017, 'por trás de uma exposição - Caso de Estudo: Quarto de Espanto – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos', Relatório de estágio do Mestrado em Estudos Curatoriais, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra.

3. Recursos na Internet

3.1. Publicações eletrónicas e Blogosfera

- AAVV, 2004, *Como Gerir um Museu: Manual Prático* [livro eletrónico]. Paris: ICOM. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf> [Consult. 29-04-2018].
- ÁVILA, M. J., 2007, 'A Conservação da Arte Contemporânea: Um novo desafio para os museus' [livro eletrónico]. *Apha: Preservação da Arte Contemporânea*, Apha Boletim #5: dezembro 2007. Lisboa: APHA. Disponível em: <http://www.apha.pt/arquivo/boletim-apha/pha-boletim-5> [Consult. 11-10-2018].
- Caixa Geral de Depósitos (CGD), 2018 (a), *25 Anos Edifício Sede: 1993-2018* [livro eletrónico]. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos, SA. Disponível em: https://www.cgd.pt/Institucional/Noticias/Documents/Edificio-Sede-Caixa_25ANOS.pdf [Consult. 12-10-2018].

- CARDOSO, J. A., QUEIRÓS, Luís Miguel e SALEMA, Isabel, 2018, ‘Mais de 200 artistas plásticos escrevem ao primeiro-ministro: "Perdeu-se uma geração de artistas"’. [Em linha], *Público - Ípsilon: 9-10-2018*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/10/09/culturaipsilon/noticia/mais-de-200-artistas-plasticos-escrevem-ao-primeiroministro-perdeuse-uma-geracao-de-artistas-1846686> [Consult. 9-10-2018].
- Collections Trust, 2017, *Spectrum: Loans out (lending objects)* [PDF.] Londres: Collections Trust. Disponível em: <https://collectionstrust.org.uk/> [Consult. 12-10-2018].
- ECO, 2018, ‘Miguel Lobo Antunes: “podia ir para qualquer coisa, menos para medicina”’ [Em linha], *Jornal Sapo - Eco: 3-06-2018*. Disponível em: https://www.sapo.pt/noticias/economia/miguel-lobo-antunes-podia-ir-para-qualquer_5b1451264c7bdfe450c3a4b8 [Consult. 08-10-2018].
- ENNAERT, P., 2015, *Survey on Museums and Copyright: Report*, Bruxelas: NEMO - The Network of European Museum Organisations. Disponível em: https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/Working_Group_1/Working_Group_IPR/NEMO_Survey_IPR_and_Museums_2015.pdf [Consult. 3-09-2018].
- FIGUEIREDO, L., 2009, ‘CGD paga quadro de Vieira Portuense’ [Em linha] *Diário de Notícias: 26-02-2009*. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/artes-plasticas/interior/cgd-paga-quadro-de-vieira-portuense-1154336.html> [Consult. 10-09-2018].
- Infopédia, 2003-2018, *Dicionários Porto Editora* [Em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/> [Consult. 10-08-2018].
- Internacional Council of Museums Portugal, 2009, *Código deontológico do ICOM para museus* [livro eletrónico]. Lisboa: ICOM Portugal. Disponível em: http://icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM_PT%202009.pdf [Consult. 18-01-2018].
- International Council of Museums (ICOM), 2005, *ICOM Guidelines for loans (1974)* [Em linha]. Paris: ICOM. Disponível em: http://archives.icom.museum/loans_eng.html [Consult. 5-01-2018].

- International Council of Museums (ICOM), 2009, *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)*. Paris: ICOM. Disponível em: http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html [Consult. de 17-01-2018].
- LUSA, Agência de Notícias de Portugal, 2017, 'Coleção SEC passa para a Direção-Geral do Património para ser inventariada' [Em linha] *Diário de Notícias: 19-07-2017*. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/colecao-sec-passa-para-a-direcao-geral-do-patrimonio-para-ser-inventariada-8647907.html> [Consult. 2-06-2018].
- MACEDO, R., 2007, 'Da preservação à História da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo Criativo' [livro eletrónico] *Apha: Preservação da Arte Contemporânea*, Apha Boletim #5: dezembro 2007. Lisboa: APHA. Disponível em: <http://www.apha.pt/arquivo/boletim-apha/pha-boletim-5> [Consult. 11-10-2018].
- MARCHAND, B., 2014b, *Sentido em Deriva: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos* [livro eletrónico]. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos. Disponível em: https://pre2018.culturgest.pt/2013/docs/jornal_baixa.pdf [Consult. 11-10-2018].
- Museums Association (MA), 2007, *Simple Loans Administration* [livro eletrónico]. Londres: Museums Association. Disponível em: <https://www.museumsassociation.org/download?id=14828> [Consult. 19-03-2018].
- National Museum Directors' Conference, 2003, *Loans Between National and Non-national Museums: New Standards and Practical Guidelines* [livro eletrónico]. Londres: National Museum Directors' Conference. Disponível em: https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/loans_standards_guidelines.pdf [Consult. 8-10-2018].
- Novo Banco, 2014, *Relatório e Contas 2014* [livro eletrónico]. Lisboa: Novo Banco. Disponível em: <https://www.novobanco.pt/site/cms.aspx?srv=207&stp=1&id=752588&fext=.pdf> [Consult. 23-06-2018].
- PINTO, S. P., 2018, 'Caixa confirma encerramento de 70 balcões' [Em linha] *Jornal SOL: 11-06-2018*. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/615417/caixa-confirma-encerramento-de-70-balcões> [Consult. 23-06-2018].

- POMAR, A., 1993 (2007), ‘Culturgest - O início - 3’ [Em linha] *Expresso/Jornal de 26 junho 1993*, p. 71, citado em 08/11/2007. Disponível em:
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/culturgest-3.html
 [Consult. 11-10-2018].
- POMAR, A., 1993 (2007), ‘Culturgest - O início 1, 1993’ [Em linha] *Expresso/Jornal de 26 junho 1993*, pp. 68-71, citado em 08/11/2007. Disponível em:
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/culturgest-1.html
 [Consult. 11-10-2018].
- POMAR, A., 1993(2007), ‘Culturgest - O início 2, 1993’ [Em linha] *Expresso/Jornal de 26 junho 1993*, pp. 68-71, citado em 08/11/2007. Disponível em:
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/culturgest-2.html
 [Consult. 11-10-2018].
- POMAR, A., 2006 (2014), ‘Fundo ou Fundação Elipse’ [Em linha] *Expresso/Jornal de 27 de maio de 2006*, citado em 02/26/2014. Disponível em:
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2014/02/sobre-a-ellipse-foundation.html [Consult. 5-09-2018].
- VAHIA, L., 2006, ‘Entrevista - Miguel Wandschneider’ [Em linha] *Arte Capital - Magazine de Arte Contemporânea*. Disponível em:
<https://www.artecapital.net/entrevista-173-miguel-wandschneider> [Consult. 20-08-2018].

3.2. Websites Institucionais

- American Alliance of Museums (AAM), 2018, *American Alliance of Museums*, Washington [Em linha]. Washington: American Alliance of Museums. Disponível em: <https://www.aam-us.org/> [Consult. 13-10-2018].
- Arts Council Collection (ACC), 2018, 2018, *Art for loan: Conditions of Loan* [Em linha]. Londres: Arts Council Collection. Disponível em:
<https://www.artscouncilcollection.org.uk/art-loan> [Consult. 19-03-2018].
- Belfius, 2015, *Belfius Art Collection* [Em linha]. Bruxelas: Belfius. Disponível em:
<https://www.belfius-art-collection.be/be-fr> [Consult. 15-09-2018].

- BNP Paribas, 2016, *BNP Paribas: Art and Culture* [Em linha]. Paris: BNP Paribas. Disponível em: <http://www.bnpparibas.it/en/bnp-paribas/corporate-philantropy/art-culture/> [Consult. 15-09-2018].
- Caixa Geral de Depósitos (CGD), 2018 (b), *Caixa Geral de Depósitos: Institucional* [Em linha]. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos S.A.. Disponível em: https://www.cgd.pt/Institucional/Pages/Institucional_v2.aspx [Consult. 23-02-2018].
- Culturgest, 2018, *Culturgest* [Em linha]. Lisboa: Culturgest. Disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/> [Consult. 15-09-2018]
- Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), s.d., *Património Cultural: Direção-Geral do Património Cultural* [Em linha]. Lisboa: República Portuguesa. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/> [Consult. 13-12-2017].
- Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), 2018, *Museu Calouste Gulbenkian* [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/> [Consult. 3-06-2018].
- Fundação de Serralves, 2018, *Serralves* [Em linha]. Porto: Serralves. Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/> [Consult. 14-10-2018].
- Fundação EDP, 2017, *Fundação EDP* [Em linha]. Lisboa: Fundação EDP. Disponível em: <https://www.fundacaoedp.pt/pt> [Consult. 13-10-2018].
- Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), 2018, *Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento: Coleção de Arte* [Em linha]. Lisboa: FLAD. Disponível em: <http://www.flad.pt/apresentacao/> [Consult. 8-05-2018].
- Fundação Millennium bcp, s.d., *Fundação Millennium bcp* [Em linha]. Lisboa: Banco Comercial Português S.A.. Disponível em: <https://ind.millenniumbcp.pt/pt/Institucional/fundacao/Pages/fundacao.aspx> [Consult. 14-10-2018].
- Fundação PLMJ, 2006-2018, *Fundação PLMJ* [Em linha]. Lisboa: Fundação PLMJ. Disponível em: <https://www.fundacaoplmj.com/index.php> [Consult. 15-10-2018].
- Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (ICNF), *Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas* [Em linha]. Lisboa: ICNF. Disponível em : <http://www2.icnf.pt/portal> [Consult. 18-10-2018].

International Association of Corporate Collections of Contemporary Art (IACCCA), 2018, *International Association of Corporate Collections of Contemporary Art* [Em linha]. Genebra: International Association of Corporate Collections of Contemporary Art. Disponível em: <https://www.iaccca.com/home.html> [Consult. 14-10-2018].

MAAT, s.d., *MAAT - Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia* [Em linha]. Lisboa: MAAT. Disponível em: <https://www.maat.pt/pt> [Consult. 16-10-2018].

Museu Coleção Berardo, 2018, *Museu Coleção Berardo* [Em linha]. Lisboa: Museu Coleção Berardo. Disponível em: <http://pt.museuberardo.pt/> [Consult. 14-10-2018].

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC), *Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado* [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural. Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt> [Consult. 2-06-2018].

Museums Association (MA), 2018, *Museums Association: Collections* [Em linha]. Londres: Museums Association. Disponível em: <https://www.museumsassociation.org/collections> [Consult. 11-10-2018].

Network of European Museum Organisations (NEMO), 2018, *Network of European Museum Organisations* [Em linha]. Berlin: NEMO - The Network of European Museum Organisations. Disponível em: <https://www.ne-mo.org/> [Consult. 11-10-2018].

Novo Banco, 2018, *NB Cultura* [Em linha]. Lisboa: Novo Banco. Disponível em: <https://nbcultura.pt/> [Consult. 14-10-2018].

Smithsonian American Art Museum (SAAM), s.d., *Smithsonian American Art Museum: Artwork Loans* [Em linha]. Washington: Smithsonian American Art Museum. Disponível em: <https://americanart.si.edu/art/loans> [Consult. 19-03-2018].

Stark Museum of Art, 2018, *Stark Museum of Art: Requirements for Loan Requests* [Em linha]. Orange (Texas): Stark Museum of Art. Disponível em: <http://starkculturalvenues.org/starkmuseum/explore/loans/requirements-for-loan-requests/> [Consult. 23-10-2018].

Tate, s.d., *Tate: Collection* [Em linha]. Londres: Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/collection> [Consult. 22-07-2018].

The Metropolitan Museum of Art (MET), 2000-2017, *Collections Management Policy*:

X. Outgoing Loans [Em linha]. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/collections-management-policy#loans> [Consult. 14-12-2017].

ANEXO A - IMAGENS



Fig. 1 - Área de implantação do edifício sede CGD (CGD, 2018b)



Fig. 2 - Fotografia do edifício sede CGD após concluída a sua construção (CGD, 2018b)



Fig. 3 - Vista aérea do edifício sede CGD na atualidade, publicada por ocasião da celebração dos 25 anos da sua construção (CGD, 2018b)

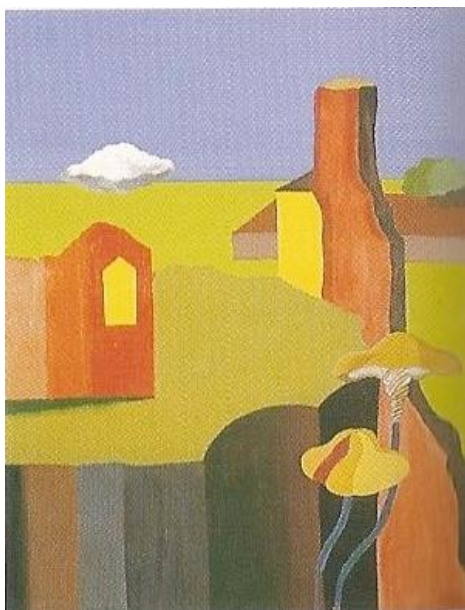


Fig. 4 - "Sem título", Guilherme Parente, 1973, acrílico sobre tela, 146 x 114 cm, n.º inv.º 211585 (Ramos e Ribeiro, 2002, p. 272)



Fig. 5 - "Sem título", Eduardo Batarda, 1980, acrílico sobre tela, 118,5 x 80 cm, n.º inv.º 211586 (Ramos e Ribeiro, 2002, p. 168)



Fig. 6 - Obras da autoria de Shikhani adquiridas entre 2002 e 2003 (catálogo *Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, 2004, p. 55)



Fig. 7 - Obras da autoria de António Ole adquiridas em 2004 (catálogo *Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, 2004, p. 45)



Fig. 8 - Salão Nobre no piso da Administração CGD no edifício sede durante um levantamento de estado de conservação das obras em depósito © Jennifer do Coito, 2017

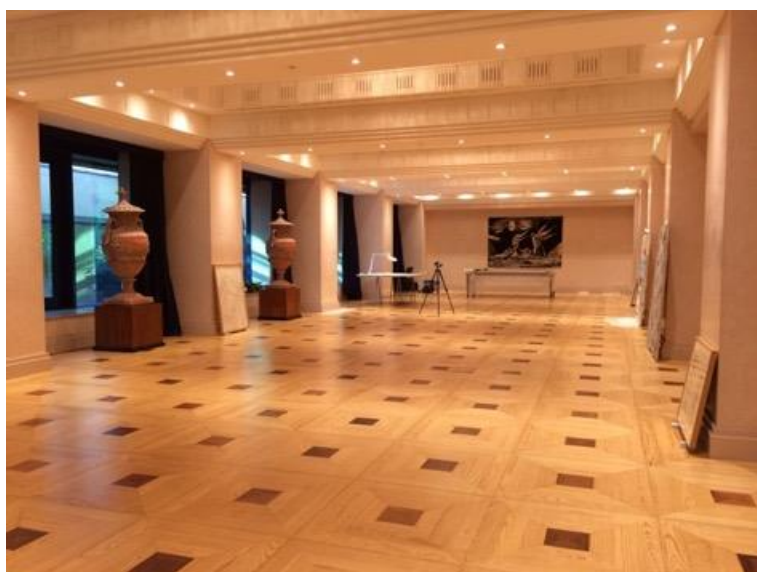


Fig. 9 - Salão Nobre no piso da Administração CGD no edifício sede durante um levantamento de estado de conservação das obras em depósito © Jennifer do Coito, 2017



Fig. 10 - Entrada da sede da Culturgest, no edifício sede CGD (CGD, 2018b)

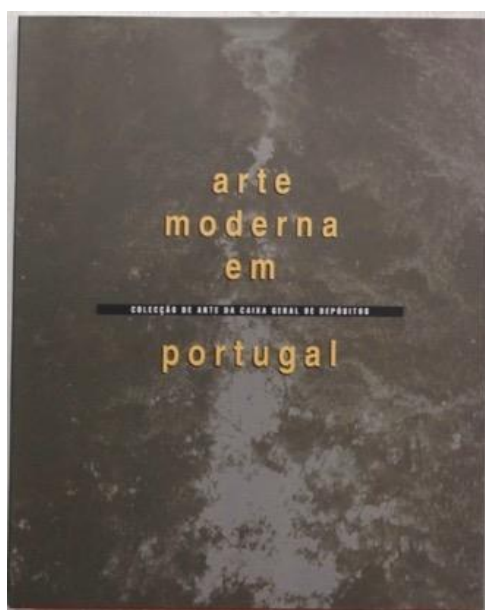


Fig. 11 - Capa do catálogo da exposição “Arte Moderna em Portugal: Colecção de Arte da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 1993

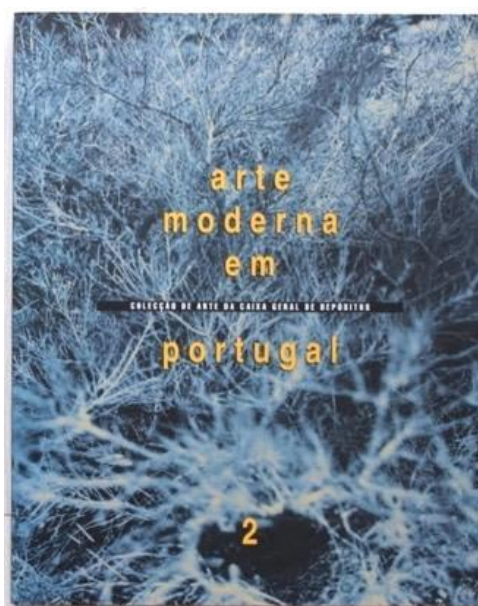


Fig. 12 - Capa do catálogo da exposição “Arte Moderna em Portugal 2: Colecção de Arte da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 1995



Fig. 13 - Capa do catálogo “Arte Contemporânea. Coleção Caixa Geral de Depósitos: Novas Aquisições”, editado em 2002



Fig. 14 - Capa do catálogo da exposição “Mais a Sul: Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2004

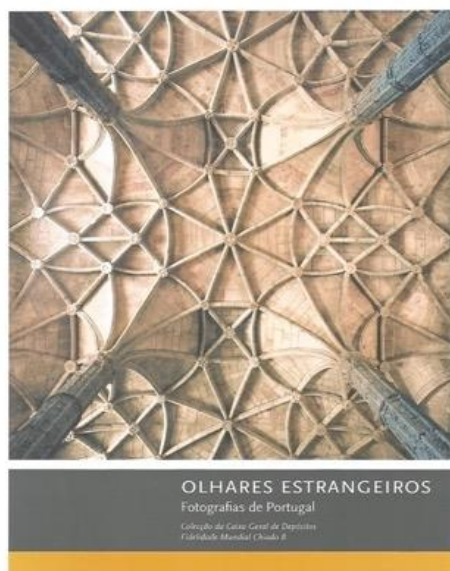


Fig. 15 - Capa do catálogo da exposição “Olhares Estrangeiros: Fotografias de Portugal”, editado em 2005



Fig. 16 - Capa do catálogo da exposição “50 Obras de la Colección de Arte Contemporáneo: Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2006 (A Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019, 2017)



Fig. 17 - Capa do catálogo “Abrir a Caixa: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado 2009 (A *Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019*, 2017)



Fig. 18 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Malangatana a Pedro Cabrita Reis: Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2009 (A *Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019*, 2017)



Fig. 19 - Capa do catálogo atálogo do ciclo expositivo itinerante “Linguagem e Experiência: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2010

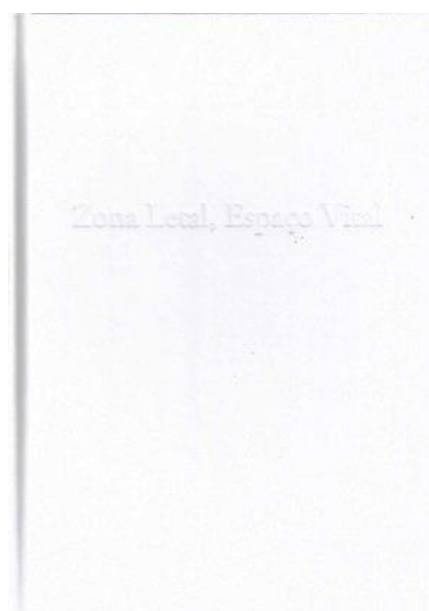


Fig. 20 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Zona Letal, Espaço Vital: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2011



Fig. 21 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “A doce e ácida incisão. A Gravura em contexto (1956-2004)”, editado em 2013 (A Coleção da Caixa Geral de Depósitos: Ciclo de itinerâncias 2018-2019, 2017)



Fig. 22 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Sentido em Deriva: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2014 (Marchand, 2014b)



Fig. 23 - Conjunto de três catálogos do ciclo expositivo itinerante composto pelas exposições “Palácio de Espanto”, “Casa de Espanto” e “Quarto de Espanto”, editados em 2016 e 2017 © Jennifer do Coito, 2018



Fig. 24 - Capa do catálogo do ciclo expositivo itinerante “Contra a Abstracção: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos”, editado em 2018



Fig. 25 - “Fernando Pessoa encontra D. Sebastião num caixão”, Júlio Pomar, 1985, óleo sobre tela, 157 x 154 cm, n.º inv.º 224443 (Calhau, 1995)



Fig. 26 - “Nada mais me resta”, Julião Sarmiento, 1984, colagem, acrílico, cartão e papel sobre tela, 180 x 135 cm, n.º inv.º 234434 (Calhau & Sardo, 1993)



Fig. 27 - “Sem título”, José Pedro Croft, 1985, mármore, 180 x 58 x 60 cm, n.º inv.º 234956 (Calhau & Sardo, 1993)



Fig. 28 - “Geométrico Grande”, Ângelo de Sousa, 1967, acrílico sobre papel colado sobre platex, 170 x 136 cm, n.º inv.º 240159 (Lapa, 2010, p. 53)

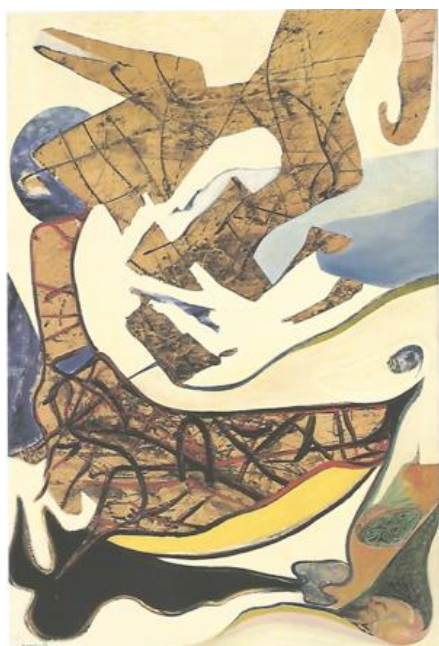


Fig. 29 - “Espelho de Ismael”, Mário Cesariny, 1975, acrílico e colagem sobre tela, 114 x 74 cm, n.º inv.º 275511 (Silva, 2006, p. 81)



Fig. 30 - “Fonte do Nilo”, Rui Sanches, 1987, madeira, metal e lâmpadas elétricas, 180 x 65 x 55 cm, n.º inv.º 276104 (Calhau & Sardo, 1993)



Fig. 31 - “Sem título”, Vítor Pomar, 1979, acrílico sobre tela, 340 x 200 cm, n.º inv.º 336292 (Calhau & Sardo, 1993)



Fig. 32 - “Sem título”, Vítor Pomar, 1983, acrílico sobre tela, 195 x 145 cm, n.º inv.º 336293 (Calhau & Sardo, 1993)



Fig. 33 - "I don't want to go to sleep", Julião Sarmento, 1991, técnica mista sobre tela, 290 x 255,5 cm, n.º inv.º 360817 (Lapa, 2010, p. 139)



Fig. 34 - "Ouve-me", Helena Almeida, 1979, prova de gelatina sal de prata, 16 x (17,5 x 23,5 cm), n.º inv.º 360819 (Lapa, 2010, p. 112)



Fig. 35 - “A última morada”, Gaëtan, 1994, grafite sobre papel, 27 x (41 x 33,6 cm), n.º inv.º 360833 (Marchand, 2016a, p. 62)

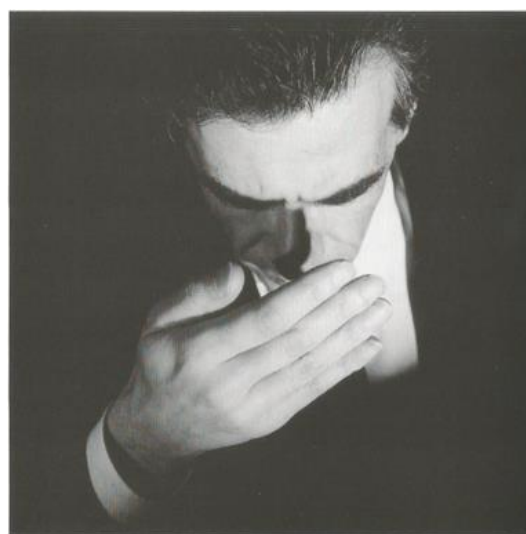


Fig. 36 - “Da Série Inox”, Jorge Molder, 1995, prova de gelatina sal de prata, 10 x (110 x 110 cm), n.º inv.º 402763 (Lapa, 2010, p. 117)



Fig. 37 - “Sem título”, Júlia Ventura, 1989, serigrafia sobre alumínio, 12 x (80 x 80 x 0,4 cm), n.º inv.º 529016 (Ramos e Ribeiro, 2002, p. 325)



Fig. 38 - “Pantelmina”, Joana Vasconcelos, 2001,
tricot e ganchos de suspensão, 80 x 950 x 70 cm,
n.º inv.º 536070 (Silva, 2006, p. 79)



Fig. 39 - “Corpus Delicti”, Jac Leirner,
1993, almofadas e lençóis de companhias
aéreas, 41 x 100 x 35 cm, n.º inv.º 539171
(Ramos e Ribeiro, 2002, p. 244)

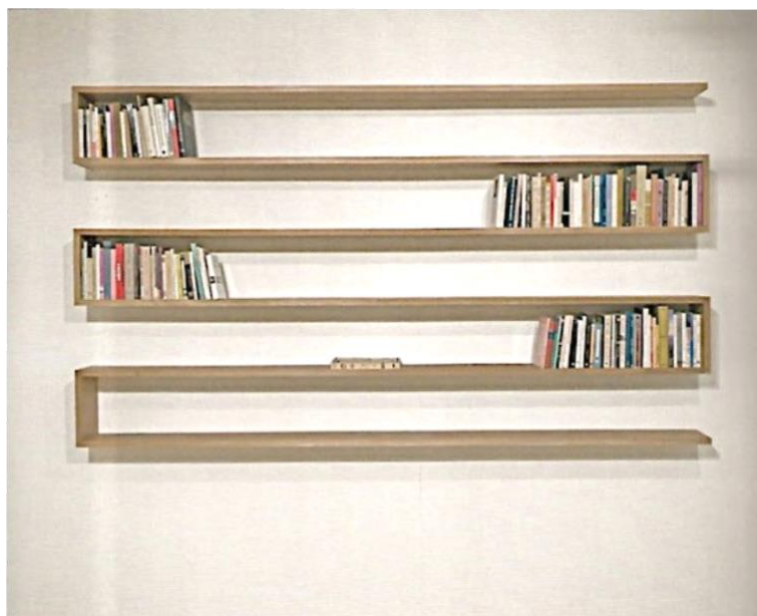


Fig. 40 - “Estante e colecção de livros de autores que se suicidaram”, Fernanda Fragateiro, 2000, madeira de carvalho e papel, 140 x 250 x 20 cm, n.º inv.º 539307 (Silvério, 2017, p. 69)



Fig. 41 - “Berlin Zoo part 02”, Filipa César, 2001-2003, vídeo PAL, cor, som, loop, 5’37’’, edição 2/5, n.º inv.º 557833 (Lapa, 2010, p. 109)



Fig. 42 - “Drop the bomb!”, Luísa Cunha, 1994, instalação sonora, altifalante, leitor de CD, amplificador e voz gravada, loop, 53’55’’, n.º inv.º 599378 (Lapa, 2010, p. 102)

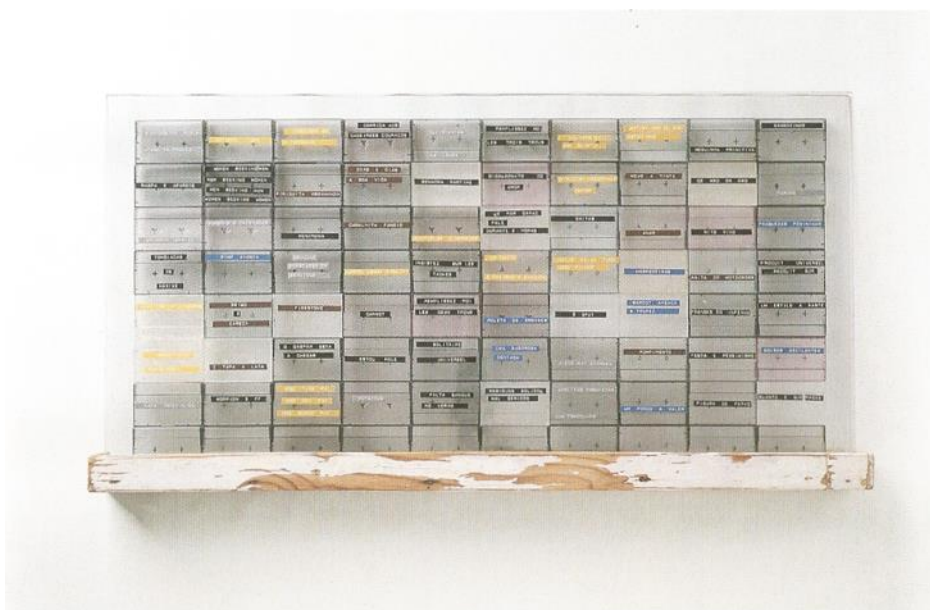


Fig. 43 - "Solitaire universel", Ana Jotta e Pedro Casqueiro, 1994, caixas de cassetes, fita Dymo, prateleira de madeira e vidro, 63 x 122 x 11 cm, n.º inv.º 602175 (Lapa, 2010, p. 126)

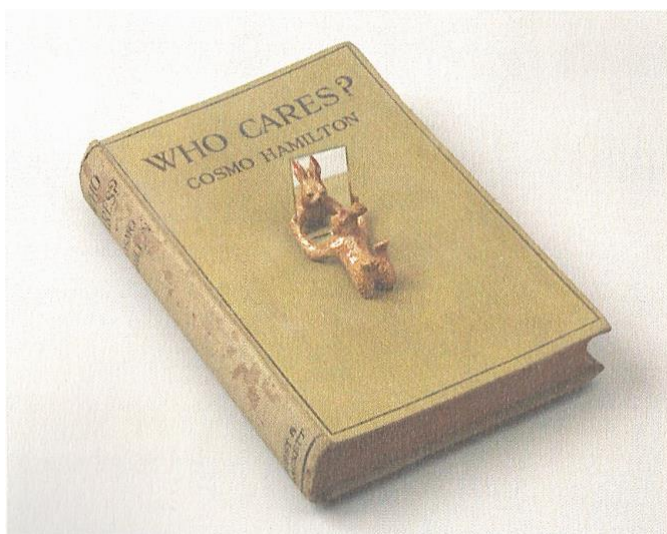


Fig. 44 - "Who cares?", Ana Jotta, s.d., bibelô, espelho e livro, 6,6 x 9,5 x 13 cm, n.º inv.º 602181 (Marchand, 2016a, p. 81)

ANEXO B - DOCUMENTOS

Doc. 1 - Notas biográficas⁴⁶

Alberto Alves de Oliveira (Paços de Brandão, 26 de junho de 1932) foi nomeado para Administrador-Geral da CGD, após a saída de Manuel Jacinto Nunes, que fora designado Governador do Banco de Portugal. Alberto Alves de Oliveira Pinto foi o 15º Administrador-Geral e lançou a 1ª pedra para a nova sede da CGD (CGD, 2018b).

Guilherme Parente (Lisboa, 1940), pintor português, frequentou o curso de formação artística na Sociedade Nacional de Belas Artes na década de 1960, e curso de gravura da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Foi também bolseiro da FCG em Londres, na *Slade School* entre 1968 e 1970. Venceu o Prémio Malhoa em 1975 e, em 1989, o Prémio de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Eduardo Batarda (Coimbra, 1943), pintor português, formou-se na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (hoje FBAUL), em 1968. Foi bolseiro da FCG no *Royal College of Art*, em Londres, onde viveu entre 1971 e 1974 e, a partir de 1976, foi Professor da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAP). Foi distinguido com os prémios Sir Alan Lane (1973), John Minton (1974), Prémio Homeostética (1986), grau de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique (2005) e o Grande Prémio EDP (2007).

Fernando da Silva Calhau (Lisboa, 1948 - 2002) licenciou-se em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1973 e foi bolseiro da FCG em estudos de Pós-Graduação de Gravura, na *Slade School of Fine Arts* em Londres. Foi um artista plástico que “para além da sua atividade artística” desempenhou um “importante papel no âmbito da administração cultural, destacando-se os cargos que ocupou na Direcção-Geral de Acção Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, na comissão organizadora do Museu de Arte Moderna do Porto, na orientação da Coleção de arte contemporânea da Caixa Geral de Depósitos e no Instituto de Arte Contemporânea” (MNAC, s.d.).

⁴⁶ As presentes notas biográficas foram dispostas segundo a ordem da referência dos sujeitos enumerados ao longo do corpo de trabalho, tendo por base a reunião de informação contida em múltiplas referências bibliográficas (vd. Bibliografia). As notas têm o objetivo de elucidar e contextualizar o leitor do surgimento dos diferentes intervenientes que fizeram ou fazem parte da história da CCGD.

Manuel Castro Caldas (Lisboa, 1954) estudou pintura em Lisboa (ESBAL) e em Nova Iorque (*Whitney Museum of American Art Independent Study Program*), e possui um mestrado em História de Arte, pela *New York University*.

Emílio Rui da Veiga Peixoto Vilar (Porto, 1939), jurista de formação, foi o Administrador-geral da CGD de 1989 a 1995. Vilar passou por funções diretivas no Banco Português do Atlântico e ocupou cargos políticos nos Governos Provisórios após o 25 de abril, e também na FCG.

Maria Margarida Girão de Melo Veiga (Lisboa, 1952), arquiteta de formação, foi assessora de Fernando Calhau no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), hoje Direção-Geral das Artes, instituição de que foi diretora em 2015. Foi vice-presidente do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), diretora do Centro de Exposições do CCB, membro do Conselho de Administração das Fundações do CCB e da Coleção Berardo e é atualmente assessora da Direção do Museu Nacional de Arte Antiga.

Delfim Sardo (Aveiro, 1962), doutorado em Arte Contemporânea, tem-se dedicado à curadoria de arte contemporânea, bem como à ensaística sobre arte desde 1990. É Professor Convidado do Colégio das Artes e da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Foi consultor da FCG entre 1997 e 2003. Foi o Comissário da Representação Portuguesa na 48ª Bienal de Veneza (1999) e co-Comissário da Representação Portuguesa na Bienal de Veneza de Arquitetura em 2010. Entre 2003 e 2006 foi diretor do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa. Iniciou o seu percurso junto da CCGD como consultor de inventariação em 1993, a par de Fernando Calhau, sendo atualmente o assessor de programação de artes visuais na Culturgest. Além dos referidos cargos, tem vindo a produzir diversas publicações sobre arte e arquitetura.

Miguel Lobo Antunes (1948), formado em Direito, foi jurista na biblioteca da Comissão Constitucional (atual Tribunal Constitucional) entre 1983 e 2004, passando também e em paralelo, pela direção do Instituto Português do Cinema entre 1983 e 1985. Foi programador de cinema e animação para a Europália de 1991 e assessor jurídico da primeira capital da cultura europeia - Lisboa 94. "Foi chefe de gabinete do ministro da Ciência e da Tecnologia, Mariano Gago, entre 1995 e 1996 de onde seguiu, por convite para a direção do CCB onde esteve até dar entrada na Culturgest (ECO, 2018).

Miguel Wandschneider (Lisboa, 1969) formou-se em Sociologia e é doutorado em Sociologia Política pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho (ISCTE). Iniciou-se no ramo da curadoria em 1997 e foi curador independente de 1998 a 2004. Trabalhou no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) na década de 1990 e, foi responsável pela programação de arte contemporânea da Culturgest entre 2005 e 2016, cargo atualmente assumido por Delfim Sardo.

María Jesús Ávila (Cáceres, 1966) é doutorada em História da Arte pela *Universidad de Extremadura*, instituição onde foi professora entre 1995 e 1999. Foi também professora na Universidade Nova de Lisboa entre 2005 e 2006. Entre 1994 e 2007 foi Conservadora do Museu do Chiado-MNAC e em 2008, da CCGD. Paralelamente tem vindo a desenvolver trabalho na área do comissariado de exposições e participado em estudos e investigações na área da conservação e da museologia. É atualmente Coordenadora do *Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear*, em Cáceres.

Isabel Corte-Real, mestre em História da Arte pela Universidade de Poitiers (1990), e pós-graduada em Curadoria e Organização de Exposições pela FBAUL (2002). Integrou em 1993, o Departamento de Conteúdos da EXPO'98 e após este período, o Departamento de Artes Visuais do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Em 2002, integrou o grupo de trabalho para a elaboração do projeto de lei orgânica resultante da fusão do IAC e do Instituto Português das Artes do Espetáculo. Passou posteriormente pelo Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa na direção executiva da bienal LisboaPhoto 2003 e 2005. Em 2008, regressou de Bruxelas onde integrou a equipa da NATO, durante cerca de dois anos, para assumir o cargo de conservadora da CCGD. Foi convidada para ser Chefe do Gabinete do Secretário de Estado da Cultura, Miguel Honrado, cargo que ocupou entre 2016 e 2018.

Doc. 2 - Estatutos da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest definidos em 2007 pelo Anúncio (extrato) n.º 776/2007 no DR de 31 de outubro de 2007

31 612

Diário da República, 2.ª série — N.º 210 — 31 de Outubro de 2007

		(Em euros)	
Rubricas da instrução n.º 23/2004 (referências indicativas)		30 de Setembro de 2007	Ano anterior
Passivo			
490	Passivos por impostos correntes	0,60	0
491	Passivos por impostos diferidos	247,61	0
51-3311 ⁽¹⁾ -3417-3418+ +50 ⁽¹⁾ ⁽²⁾ +5207+ +5208+5211 ⁽¹⁾ +528+ +538+5388+5318 ⁽¹⁾ + +54 ⁽¹⁾ ⁽²⁾	Outros passivos	688 219,71	195 486,72
Total do passivo		688 467,92	195 486,72
Capital			
55	Capital	1 745 800	1 745 800
58+59	Reservas de reavaliação	652,80	(30 856,98)
60-602+61	Outras reservas e resultados transitados	267 380,12	248 927,10
	Resultado do exercício	155 744,42	158 151,19
Total do capital		2 169 577,34	2 122 021,31
Total do passivo+capital		2 858 045,26	2 317 508,03

31 de Outubro de 2007. — Pelo Conselho de Administração, Ana Paula Alves. — A Técnica Oficial de Contas, Virginia Pinto.

2611059244

FAPCOA — FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES DE PAIS DO CONCELHO DE OLIVEIRA DE AZEMÉIS

Anúncio n.º 7375/2007

De acordo com deliberação da assembleia geral de 7 de Janeiro de 2005, foi alterada a redação do artigo 6.º dos Estatutos publicados no *Diário da República*, 3.ª série, n.º 44, de 22 de Fevereiro de 2000, a qual passa a ser a seguinte:

«Artigo 6.º

Do conselho executivo

Ao conselho executivo incumbe gerir a Federação. Este é constituído pelo presidente, três vice-presidentes, secretário, tesoureiro e um vogal, eleitos em assembleia geral.

19 de Outubro de 2007. — O Secretário-Geral do Ministério da Educação, João S. Batista.

2611058368

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS — CULTURGEST

Anúncio (extracto) n.º 7376/2007

Certifico que, para os devidos efeitos, por instrumento notarial de 2 de Outubro de 2007, registado no Cartório do Porto da Caixa Geral de Depósitos, S. A., sob o n.º 3323, foi instituída uma Fundação sob a designação Fundação Caixa Geral de Depósitos — CULTURGEST, com sede em Lisboa, na Avenida de João XXI, 63, freguesia de São João de Deus, a qual se regerá pelos seguintes estatutos:

CAPÍTULO I

Duração, denominação, natureza, sede e fins

Artigo 1.º

Duração e denominação

É instituída uma fundação por tempo indeterminado, que adopta a denominação de Fundação Caixa Geral de Depósitos — CULTURGEST.

Artigo 2.º

Natureza

A Fundação Caixa Geral de Depósitos — CULTURGEST, adiante designada por Fundação, é uma pessoa colectiva de direito privado que se regerá pelos presentes estatutos e, em tudo o que neles for omissivo, pela legislação aplicável.

Artigo 3.º

Sede

1 — A Fundação tem a sua sede em Lisboa, na Avenida de João XXI, 63, freguesia de São João de Deus.

2 — Podem ser criadas delegações, dependências ou quaisquer outras formas legais de representação, em Portugal ou no estrangeiro, sempre que a Fundação o julgue necessário para a prossecução dos seus fins.

3 — O conselho de administração poderá, por simples deliberação, transferir a sede da Fundação para outro local, em Portugal.

Artigo 4.º

Fins e âmbito de actuação

1 — A Fundação tem por finalidade o desenvolvimento de actividades culturais, artísticas e científicas.

2 — A Fundação poderá desenvolver as suas actividades tanto no País como no estrangeiro, devendo, neste último caso, privilegiar os países de língua oficial portuguesa.

Artigo 5.º

Actividades

Na prossecução dos fins referidos no artigo anterior, a Fundação desenvolverá, entre outras, as seguintes actividades: a) produção e apresentação de exposições de artes plásticas e visuais ou de arquitectura, de artistas portugueses e estrangeiros; b) produção e apresentação de espectáculos de dança, teatro, multidisciplinares ou transdisciplinares; c) produção e apresentação de óperas, concertos e espectáculos de música; d) produção e apresentação de sessões de cinema, vídeo e outros suportes digitais; e) Produção e apresentação de conferências, seminários, ateliers, *workshops*, mesas-redondas, colóquios, seminários e outras manifestações similares, em todos os domínios do conhecimento e em todas as disciplinas artísticas; f) produção e apresentação de actividades dirigidas a públicos específicos, em especial o público escolar, no sentido de lhes desenvolver a prática, o gosto e o conhecimento pelas artes e pela cultura em geral; g) produção, edição ou co-edição de obras bibliográficas ou fonográficas, filmes, vídeos, CD-ROM e outros bens de consumo relacionados directa ou indirectamente com as actividades referidas nas alíneas anteriores; h) promoção e apoio de iniciativas destinadas à difusão da cultura e da língua portuguesa, e i) apoio de projectos tendentes à inventariação, valorização e conservação de colecções de arte de entidades várias.

CAPÍTULO II

Regime patrimonial e financeiro

Artigo 6.º

Património

O património da Fundação é constituído por:

1) Uma dotação inicial de três milhões e quinhentos mil euros, feita pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A.;

2) Uma dotação anual a realizar pela Instituidora Caixa Geral de Depósitos, S. A., de montante a definir por esta;

3) Quaisquer subsídios, donativos, heranças, legados, doações e demais atribuições de pessoas singulares ou colectivas, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, e todos os bens que à Fundação advierem a título gratuito ou oneroso, sujeitos ou não a condição; no caso de haver condição ou encargo, a accitação deve depender da adequação da condição ou do encargo aos fins da Fundação;

4) Todos os bens, móveis ou imóveis, adquiridos pela Fundação com os rendimentos provenientes dos seus bens próprios;

5) Todos os proventos que decorram para a Fundação da realização das suas actividades ou de aplicações financeiras.

Artigo 7.º

Autonomia financeira

1 — A Fundação goza de plena autonomia financeira.

2 — No exercício da sua actividade, a Fundação pode: a) adquirir, alienar e onerar bens móveis, imóveis, ou outros; b) aceitar doações, heranças ou legados, devendo a accitação depender da adequação da condição ou do encargo aos fins da Fundação; c) negociar e contratar empréstimos, bem como conceder garantias a eles associadas, nos termos e limites estabelecidos na lei e nos presentes estatutos; d) praticar todos os actos necessários à gestão e valorização do seu património.

CAPÍTULO III

Organização e funcionamento

SECÇÃO I

Disposições gerais

Artigo 8.º

Órgãos e respectivos membros

1 — São órgãos da Fundação: a) o conselho de administração; b) o conselho consultivo, e c) o conselho fiscal.

2 — Os membros dos órgãos da Fundação são designados pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A.

Artigo 9.º

Duração dos mandatos

1 — O mandato dos membros dos órgãos da Fundação é de três anos, sem prejuízo do disposto nos n.ºs 3 e 4 do presente artigo e da possibilidade de destituição por justa causa, no caso de incumprimento dos deveres inerentes ao exercício das suas funções.

2 — A destituição por justa causa deverá ser objecto de deliberação do conselho de administração da Caixa Geral de Depósitos, S. A., sendo comunicado ao destinatário por carta registada com aviso de recepção.

3 — Os membros dos órgãos da Fundação mantêm-se em funções até à designação de novos membros.

4 — No caso de morte, incapacidade, renúncia, demissão ou qualquer outra situação de impedimento de algum membro de algum órgão da Fundação, o mandato do novo membro designado caduca na data correspondente àquele que seria o termo normal do mandato do membro substituído.

Artigo 10.º

Actas

Haverá um livro de actas de cada um dos órgãos da Fundação, onde serão exarados, resumidamente, os pontos principais das deliberações mais significativas.

SECÇÃO II

Conselho de administração

Artigo 11.º

Conselho de administração

1 — A administração da Fundação compete ao conselho de administração, composto por três ou cinco membros, pessoas singulares ou colectivas, dos quais um será o presidente, podendo outro ser vice-presidente. No caso de ser designado membro uma pessoa colectiva, esta deve nomear uma pessoa singular para exercer o cargo em nome próprio.

2 — O presidente é substituído, nas suas ausências ou impedimentos, pelo vice-presidente; se não houver vice-presidente, as funções em substituição são exercidas pelo membro mais antigo e, em igualdade de circunstâncias, pelo mais velho.

3 — A remuneração dos membros do conselho de administração é fixada pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A.

Artigo 12.º

Funcionamento do conselho de administração

1 — O conselho de administração reúne-se, ordinariamente, com a periodicidade que o próprio conselho fixar e, extraordinariamente, quando convocado pelo presidente, pelo vice-presidente no impedimento daquele, ou por outros dois administradores.

2 — As reuniões terão lugar na sede da Fundação, ou noutro local indicado e justificado na convocatória.

3 — O conselho de administração é convocado por carta, telefax ou por mensagem electrónica.

4 — O conselho de administração não pode deliberar sem que esteja presente a maioria dos seus membros.

5 — As decisões do conselho de administração são tomadas por maioria simples dos membros presentes.

6 — O presidente tem voto de qualidade no caso de empate.

7 — O presidente do conselho de administração pode convocar o presidente do conselho consultivo a estar presente nas reuniões do conselho de administração, quando assim o julgar conveniente.

Artigo 13.º

Competências do conselho de administração

1 — Compete ao conselho de administração, em geral, a administração da Fundação e a sua representação, em juízo e fora dele.

2 — Compete especialmente ao conselho de administração praticar todos os actos e operações necessários ou convenientes à prossecução dos fins da Fundação, designadamente: a) promover, desenvolver e realizar iniciativas culturais, designadamente exposições, espectáculos e congressos, celebrando os acordos e contratos necessários a esse fim; b) administrar o património da Fundação, praticando todos os actos necessários a esse objectivo e tendo os mais amplos poderes para o efeito, nomeadamente na aquisição, alienação ou oneração de bens móveis ou imóveis, bem como no seu aluguer ou arrendamento e subarrendamento; c) definir a organização interna da Fundação; d) contratar o pessoal e estabelecer as respectivas condições contratuais, e exercer, em relação aos mesmos, o correspondente poder directivo e disciplinar; e) elaborar, discutir, aprovar, rever e ajustar o orçamento e os programas anuais da actividade; f) submeter à aprovação da instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A., o orçamento e os programas anuais de actividade; g) preparar e aprovar o relatório anual, o balanço e as contas de cada exercício; h) instituir e manter sistemas internos de controlo contabilístico, de modo a reflectir, em cada momento, a situação patrimonial e financeira da Fundação; i) aceitar doações, heranças ou legados; j) negociar e contratar empréstimos, bem como conceder garantias a eles associados; k) Deliberar sobre a alteração dos estatutos e transformação ou extinção da Fundação; l) constituir mandatários para a prática de determinados actos; m) decidir de quaisquer outras matérias que respeitem à actividade da Fundação.

Artigo 14.º

Delegação de poderes. Mandatários

1 — O conselho de administração pode delegar a gestão corrente da sociedade em um dos seus membros, que será denominado administrador-executivo, ou numa comissão executiva, fixando-lhe os limites da delegação e conferindo-lhe o respectivo mandato.

2 — O conselho de administração poderá ainda conferir mandato, com ou sem a faculdade de subestabelecer, a qualquer um dos seus membros, a empregados da Fundação ou a pessoas a ela estranhas, para a prática de actos determinados.

Artigo 15.º

Vinculação da Fundação

1 — A Fundação fica obrigada em quaisquer actos ou contratos pela assinatura de: a) dois membros do conselho de administração; b) Um membro do conselho de administração e um mandatário; c) Dois mandatários conjuntamente; d) um só membro do conselho de administração ou um só mandatário, desde que os respectivos mandatos tenham sido conferidos nesses termos.

2 — Nos actos de mero expediente é suficiente a assinatura de qualquer dos membros do conselho de administração ou de um só mandatário com poderes para o acto.

SECÇÃO III

Conselho consultivo

Artigo 16.º

Conselho consultivo

1 — O conselho consultivo é um órgão colegial, formado por personalidades de reconhecido mérito e prestígio, em número ímpar não superior a 13.

31 614

Diário da República, 2.ª série — N.º 210 — 31 de Outubro de 2007

- 2 — Antes da designação dos membros do conselho consultivo é ouvido o conselho de administração da Fundação.
- 3 — O conselho consultivo elegerá um presidente e poderá eleger até dois vice-presidentes de entre os seus membros.
- 4 — O conselho consultivo emite pareceres, que fundamentará, aprovados por maioria simples dos votos expressos.
- 5 — Os pareceres do conselho consultivo não são vinculativos.
- 6 — O presidente tem voto de qualidade.

Artigo 17.º

Funcionamento do conselho consultivo

- 1 — O conselho consultivo reúne-se, ordinariamente, uma vez por ano, e, extraordinariamente, sempre que convocado para o efeito.
- 2 — A convocação compete ao presidente e será feita por escrito.
- 3 — O conselho reúne-se validamente com a presença de um mínimo de cinco membros.
- 4 — Nas reuniões do conselho consultivo tem assento um membro do conselho de administração, sem direito de voto.
- 5 — De cada reunião será lavrada acta no livro respectivo, assinada pelo presidente ou por quem o substitua.

Artigo 18.º

Competências do conselho consultivo

- 1 — Compete ao conselho consultivo, em geral, pronunciar-se sobre quaisquer matérias das atribuições do conselho de administração que lhe sejam submetidas por este, bem como apresentar sugestões e recomendações quanto ao funcionamento da Fundação.
- 2 — Compete especialmente ao conselho consultivo emitir parecer sobre os programas anuais de actividade e o orçamento.

SECÇÃO IV

Conselho fiscal

Artigo 19.º

Conselho fiscal

- 1 — O conselho fiscal é composto por três membros efectivos e por um suplente, devendo um dos membros efectivos ser revisor oficial de contas ou uma sociedade de revisores oficiais de contas.
- 2 — A indicação do presidente do conselho fiscal é feita pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A., aquando da designação dos membros do órgão.
- 3 — A remuneração dos membros do conselho fiscal é fixada pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A.

Artigo 20.º

Competências do conselho fiscal

- 1 — Compete ao conselho fiscal: a) fiscalizar a actividade da Fundação, de acordo com a lei e com os estatutos; b) examinar e emitir parecer sobre o balanço e contas de exercício; c) verificar a regularidade dos livros e registos contabilísticos, bem como dos documentos que lhes servem de suporte, e d) elaborar um relatório anual sobre a sua acção fiscalizadora.
- 2 — O conselho fiscal poderá, sempre que o julgar conveniente, assistir às reuniões do conselho de administração, sem direito a voto.

CAPÍTULO IV

Modificação, transformação e extinção

Artigo 21.º

Modificação dos estatutos. Transformação

Sem prejuízo das disposições legais aplicáveis, a modificação dos presentes estatutos e a transformação da Fundação só podem ser aprovadas por maioria dos membros do conselho de administração, depois de ouvido o conselho consultivo e após parecer favorável da instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A.

Artigo 22.º

Extinção

- 1 — Fora dos casos legalmente previstos, a Fundação pode ser extinta por deliberação aprovada por maioria dos membros do conselho de administração, depois de ouvido o conselho consultivo e após parecer favorável da instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S. A.

- 2 — Em caso de extinção, o património da Fundação reverterá para o Estado ou para pessoas colectivas de utilidade pública e de solidariedade social, nos termos definidos por deliberação do conselho de administração.

Está conforme.

16 de Outubro de 2007. — A Notária Privativa, *Helena Maria de Sousa Moreira Delgado*.

2611058532

GRUPO DESPORTIVO E RECREATIVO DE S. PEDRO DE AZURÉM

Anúncio (extracto) n.º 7377/2007

Certifico que, por escritura outorgada no dia 5 de Julho de 2007, no cartório notarial a cargo da notária Antónia Manuela Fernandes Novais Silva, sito no Largo das Hortas, Edifício das Hortas, 220-L, na cidade de Guimarães, exarada de fl. 11 a fl. 12 do competente livro de notas n.º 47-A, foi constituída uma associação, sem fins lucrativos, com a denominação de Grupo Desportivo e Recreativo de S. Pedro de Azurém, com sede no Bairro do Comendador Alberto Pimenta Machado, 1, rés-do-chão, freguesia de Azurém, concelho de Guimarães, que tem por objecto o desenvolvimento de actividades desportivas, de lazer e culturais de todos os que queiram usufruir, estando esta disposta a ajudar os mais desfavorecidos sempre que possível. Foram estabelecidos os direitos e obrigações dos associados e as condições da sua admissão e de exclusão e o regime financeiro. São órgãos da associação a assembleia geral, a direcção e o conselho fiscal, tendo sido fixada a sua composição e competência.

Está conforme.

5 de Julho de 2007. — A Notária, *Antónia Manuela Fernandes Novais Silva*.

2611058999

NOVA VERSÃO — ASSOCIAÇÃO DE ACTIVIDADES DESPORTIVAS E LAZER

Anúncio (extracto) n.º 7378/2007

Certifico que, por escritura de hoje, lavrada a fls. 52 e seguintes do livro n.º 12-A deste cartório, foi constituída a associação de direito privado denominada Nova Versão - Associação de Actividades Desportivas e Lazer, com sede na Travessa de Valentim Leal, 18, rés-do-chão, B, freguesia das Caldas da Rainha (Santo Onofre), concelho das Caldas da Rainha. É uma Associação que tem por objecto fomentar o gosto pela prática desportiva como meio de dissuasão de actividades maléficas; proporcionar novas actividades sociais e desportivas; fomentar o intercâmbio e a amizade entre jovens, e divulgar e realizar diversas actividades desportivas e de lazer. São órgãos sociais: a assembleia geral, a direcção e o conselho fiscal.

Está conforme o original, na parte transcrita.

31 de Maio de 2007. — A Notária, *Carla Sofia Farinha Serra*.

2611058742

PATEB — ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE BANCO DE TECIDOS E ENGENHARIA DE TECIDOS HUMANOS

Anúncio (extracto) n.º 7379/2007

Certifico que, por escritura de 17 de Setembro de 2007, lavrada de fl. 49 a fl. 49 v.º do livro de notas para escrituras diversas n.º 2 do Cartório Notarial de Algés, a cargo da notária Margarita de Melo Fernández Rodrigues Palma, foi constituída a associação denominada PATEB — Associação Portuguesa de Banco de Tecidos e Engenharia de Tecidos Humanos, com sede na Clínica de S. Vicente de Paulo, Alameda de Fernão Lopes, 16, em Miraflores, freguesia de Algés, concelho de Oeiras. Tendo por objecto social projectos de investigação, educação e treino, doação de tecidos humanos, banco de tecidos humanos, progressos em engenharia de tecidos humanos.^{1º} Para a prossecução dos seus objectivos, a PATEB propõe-se ainda: a) encorajar e promover os progressos na engenharia de tecidos, a cultura de células e bancos de tecidos humanos; b) promover a educação e o ensino através de formação nacional e estrangeira, apoio a congressos, *workshops*, cursos de formação avançada e apoio científico para publicação posterior; c) reunir pessoas de diversas áreas científicas e tecnológicas de forma interdisciplinar, no sentido de apoiar todos os que de alguma forma estejam interessados com a temática dos tecidos humanos; d)

Doc. 3 - Estatutos da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest revistos em 2017

ESTATUTOS CONSOLIDADOS DA FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS –
CULTURGEST (APÓS INSERÇÃO DAS ALTERAÇÕES APROVADAS EM REUNIÃO DO
CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO EM 17 DE OUTUBRO DE 2017 E DESPACHO DE
DEFERIMENTO DA PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS DE 20 DE DEZEMBRO DE
2017 E ESCRITURA DE 2 DE FEVEREIRO DE 2018)

CAPÍTULO I

Duração, denominação, natureza, sede e fins

Artigo 1º

Duração e Denominação

É instituída uma fundação por tempo indeterminado, que adota a denominação de Fundação Caixa Geral de Depósitos – CULTURGEST.

Artigo 2º

Natureza

A Fundação Caixa Geral de Depósitos – CULTURGEST, adiante designada por Fundação, é uma fundação privada que se regerá pelos presentes estatutos e pela legislação aplicável.

Artigo 3º

Sede

- 1 – A Fundação, tem a sua sede em Lisboa, na Avenida de João XXI, 63, freguesia de São João de Deus.
- 2 – Podem ser criadas delegações, dependências ou quaisquer outras formas legais de representação, em Portugal ou no estrangeiro, sempre que a Fundação o julgue necessário para a prossecução dos seus fins.
- 3 – O conselho de administração poderá, por simples deliberação, transferir a sede da Fundação para outro local, em Portugal.

Artigo 4º

Fins e âmbito de atuação

- 1 – A Fundação tem por finalidade o desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e científicas.

2 – A Fundação poderá desenvolver as suas atividades tanto no País como no estrangeiro, devendo, neste último caso, privilegiar os países de língua oficial portuguesa.

Artigo 5º

Atividades

Na prossecução dos fins referidos no artigo anterior, a Fundação desenvolverá, entre outras, as seguintes atividades: a) produção e apresentação de exposições de artes plásticas e visuais ou de arquitetura, de artistas portugueses e estrangeiros; b) produção e apresentação de espetáculos de dança, teatro, multidisciplinares ou transdisciplinares; c) produção e apresentação de óperas, concertos e espetáculos de música; d) produção e apresentação de sessões de cinema, vídeo e outros suportes digitais; e) produção e apresentação de conferências, seminários, ateliers, *workshops*, mesas-redondas, colóquios, seminários e outras manifestações similares, em todos os domínios do conhecimento e em todas as disciplinas artísticas; f) produção e apresentação de atividades dirigidas a públicos específicos, em especial o público escolar, no sentido de lhes desenvolver a prática, o gosto e o conhecimento pelas artes e pela cultura em geral; g) produção, edição ou coedição de obras bibliográficas ou fonográficas, filmes, vídeos, CD-ROM e outros bens de consumo relacionados direta ou indiretamente com as atividades referidas nas alíneas anteriores; h) promoção e apoio de iniciativas destinadas à difusão da cultura e da língua portuguesas, e i) apoio de projetos tendentes à inventariação, valorização e conservação de coleções de arte de entidades várias.

CAPÍTULO II

Regime patrimonial e financeiro

Artigo 6º

Património

O património da Fundação é constituído por:

- 1) Uma dotação inicial de três milhões e quinhentos mil euros, feita pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A.;
- 2) Uma dotação anual a realizar pela instituidora Caixa Geral de Depósitos, S.A., de montante a definir por esta;
- 3) Quaisquer subsídios, donativos, heranças, legados, doações e demais atribuições de pessoas singulares ou coletivas, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, e todos os bens que à Fundação advierem a título gratuito ou oneroso, sujeitos ou não a condição; no caso de haver condição ou encargo, a aceitação deve depender da adequação da condição ou do encargo aos fins da Fundação;
- 4) Todos os bens, móveis ou imóveis, adquiridos pela Fundação com os rendimentos provenientes dos seus bens próprios;
- 5) Todos os proventos que decorram para a Fundação da realização das suas atividades ou de aplicações financeiras.

Artigo 7º

Autonomia financeira

1 – A Fundação goza de plena autonomia financeira.

2 – No exercício da sua atividade, a Fundação pode: a) adquirir, alienar e onerar bens móveis, imóveis, ou outros; b) aceitar doações, heranças ou legados, devendo a aceitação depender da adequação da condição ou do encargo aos fins da Fundação; c) negociar e contratar empréstimos, bem como conceder garantias a elas associadas, nos termos e limites estabelecidos na lei e nos presentes estatutos; d) praticar todos os atos necessários à gestão e valorização do seu património.

CAPÍTULO III

Organização e funcionamento

SECÇÃO I

Disposições gerais

Artigo 8º

Órgãos e respetivos membros

1 – São órgãos da Fundação: a) o conselho de administração; b) o conselho diretivo; e c) o conselho fiscal.

2 – A Fundação pode ainda ter um conselho de curadores com a missão de velar pelo cumprimento dos seus estatutos e pelo respeito da vontade da instituidora.

3 – Os membros dos órgãos da Fundação são designados pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A.

Artigo 9º

Duração dos mandatos

1 – O mandato dos membros dos órgãos da Fundação é de três anos, sem prejuízo do disposto nos nºs 3 e 4 do presente artigo e da possibilidade de destituição por justa causa, no caso de incumprimento dos deveres inerentes ao exercício das suas funções.

2 – A destituição por justa causa deverá ser objeto de deliberação do conselho de administração da Caixa Geral de Depósitos, S.A., sendo comunicado ao destinatário por carta registada com aviso de receção.

3 – Os membros dos órgãos da Fundação mantêm-se em funções até à designação de novos membros.

4 – No caso de morte, incapacidade, renúncia, demissão ou qualquer outra situação de impedimento de algum membro de algum órgão da Fundação, o mandato do novo membro designado caduca na data correspondente àquele que seria o termo normal do mandato do membro substituído.

Artigo 10º

Atas

Haverá um livro de atas de cada um dos órgãos da Fundação, onde serão exarados, resumidamente, os pontos principais das deliberações mais significantes.

SECÇÃO II

Conselho de administração e conselho diretivo

Artigo 11º

Conselho de administração

1 – O conselho de administração é composto por cinco membros, pessoas singulares ou coletivas, dos quais um é o presidente, podendo outro ser vice-presidente. No caso de ser designado membro uma pessoa coletiva, esta deve nomear uma pessoa singular para exercer o cargo em nome próprio.

2 – O presidente é substituído, nas suas ausências ou impedimentos, pelo vice-presidente; se não houver vice-presidente as funções em substituição são exercidas pelo membro mais antigo e, em igualdade de circunstâncias, pelo mais velho.

3 – Compete ao conselho de administração gerir o património da Fundação, praticar todos os atos necessários a esse objetivo e tendo os mais amplos poderes para o efeito, nomeadamente na aquisição, alienação ou oneração de bens móveis ou imóveis, no seu aluguer, arrendamento ou subarrendamento, bem como deliberar sobre propostas de alteração dos estatutos e de modificação, fusão ou extinção da Fundação.

4 – A remuneração dos membros do conselho de administração é fixada pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A.

Artigo 11-A

Conselho diretivo

1 – O conselho diretivo é constituído por três membros do conselho de administração, como tal designados pela instituidora.

2 – Compete ao conselho diretivo a gestão corrente da Fundação, sendo o respetivo Presidente designado pelo Conselho de Administração da Fundação.

Artigo 12º

Funcionamento do conselho de administração e do conselho diretivo

- 1 – O conselho de administração reúne-se, ordinariamente, com a periodicidade que o próprio conselho fixar e, extraordinariamente, quando convocado pelo presidente, pelo vice-presidente no impedimento daquele, ou por outros dois administradores.
- 2 – As reuniões terão lugar na sede da Fundação, ou noutro local indicado e justificado na convocatória.
- 3 – O conselho de administração é convocado por carta, telefax ou por mensagem eletrónica.
- 4 – O conselho de administração não pode deliberar sem que esteja presente a maioria dos seus membros.
- 5 – As decisões do conselho de administração são tomadas por maioria simples dos membros presentes.
- 6 – O presidente tem voto de qualidade no caso de empate.
- 7 – O presidente do conselho de administração pode convocar o presidente do conselho de curadores a estar presente nas reuniões do conselho de administração, quando assim o julgar conveniente.
- 8 – Ao funcionamento do conselho diretivo aplicam-se as normas constantes dos números anteriores.

Artigo 13º

Competências do conselho diretivo

- 1 – Compete ao conselho diretivo, em geral, a administração da Fundação e a sua representação, em juízo e fora dele.
- 2 – Compete especialmente ao conselho diretivo praticar todos os atos e operações necessários ou convenientes à prossecução dos fins da Fundação, designadamente: a) promover, desenvolver e realizar iniciativas culturais, designadamente exposições, espetáculos, conferências e congressos, celebrando os acordos e contratos necessários a este fim; b) definir a organização interna da Fundação; c) contratar o pessoal e estabelecer as respetivas condições contratuais, e exercer, em relação ao mesmo, o correspondente poder diretivo e disciplinar; d) elaborar, discutir, aprovar, rever e ajustar o orçamento e os programas anuais da atividade; e) submeter, após aprovação do conselho de administração, à aprovação da instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A., o orçamento e os programas anuais de atividade; f) preparar e aprovar o relatório anual, o balanço e as contas de cada exercício; g) instituir e manter sistemas internos de controlo contabilístico, de modo a refletir, em cada momento, a situação patrimonial e financeira da Fundação; h) aceitar doações, heranças ou legados, sem prejuízo da competência do conselho de administração; i) negociar ou contratar empréstimos, bem como conceder garantias a eles associados, sem prejuízo da competência do conselho de administração; j) constituir mandatários para a prática de determinados atos; k) decidir sobre quaisquer outras matérias que respeitem à atividade da Fundação e não sejam da competência dos outros órgãos.

Artigo 14º

Delegação de poderes. Mandatários

1 – O conselho diretivo pode delegar a gestão corrente da Fundação em um dos seus membros, que será denominado administrador-executivo, fixando-lhe os limites da delegação e conferindo-lhe o respetivo mandato.

2 – O conselho de administração e o conselho diretivo podem, no âmbito das respetivas competências, conferir mandato, com ou sem a faculdade de substabelecer, a qualquer um dos seus membros, a empregados da Fundação ou a pessoas a ela estranhas, para a prática de atos determinados.

Artigo 15º

Vinculação da Fundação

1 – Nos atos da competência do conselho de administração a Fundação obriga-se pela assinatura de dois membros do conselho de administração, ou por um mandatário desde que o mandato lhe tenha sido conferido nesses termos, salvo em atos de mero expediente em que é suficiente a assinatura de um membro do conselho de administração.

2 – A Fundação fica obrigada, nas matérias da competência do conselho diretivo, em quaisquer atos ou contratos pela assinatura de: a) dois membros do conselho diretivo; b) um membro do conselho diretivo e um mandatário; c) um só membro do conselho diretivo ou um só mandatário, desde que os respetivos mandatos tenham sido conferidos nesses termos.

3 – Nas matérias de mero expediente é suficiente a assinatura de qualquer dos membros do conselho diretivo ou de um só mandatário com poderes para o ato.

SECÇÃO III

Conselho fiscal

Artigo 16º

Conselho fiscal

1 – O conselho fiscal é composto por três membros efetivos e por um suplente, devendo um dos membros efetivos ser revisor oficial de contas ou uma sociedade de revisores oficiais de contas.

2 – A indicação do presidente do conselho fiscal é feita pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A., aquando da designação dos membros do órgão.

3 – A remuneração dos membros do conselho fiscal é fixada pela instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A.

Artigo 17º

Competências do conselho fiscal

1 – Compete ao conselho fiscal: a) fiscalizar a atividade da Fundação, de acordo com a lei e com os estatutos; b) examinar e emitir parecer sobre o balanço e contas do exercício; c) verificar a regularidade dos livros e registros contábilísticos, bem como dos documentos que lhes servem de suporte, e d) elaborar um relatório anual sobre a sua ação fiscalizadora.

2 – O conselho fiscal poderá, sempre que o julgue conveniente, assistir às reuniões do conselho de administração e do conselho diretivo, sem direito a voto.

SECÇÃO IV

Conselho de curadores

Artigo 18º

Conselho de curadores

1 – O conselho de curadores é um órgão colegial, formado por personalidades de reconhecido mérito e prestígio, em número ímpar não superior a 13.

2 – Antes da designação dos membros do conselho de curadores é ouvido o conselho de administração da Fundação.

3 – O conselho de curadores elegerá um presidente e poderá eleger até dois vice-presidentes de entre os seus membros.

4 – O conselho de curadores emite pareceres, que fundamentará, aprovados por maioria simples dos votos expressos.

5 – Os pareceres do conselho de curadores não são vinculativos.

6 – O presidente tem voto de qualidade.

Artigo 19º

Funcionamento do conselho de curadores

1 – O conselho de curadores reúne-se, ordinariamente, uma vez por ano e, extraordinariamente, sempre que convocado para o efeito.

2 – A convocação compete ao presidente e será feita por escrito.

- 3 – O conselho reúne validamente com a presença de um mínimo de cinco membros.
- 4 – Nas reuniões do conselho de curadores tem assento um membro do conselho de administração, sem direito de voto.
- 5 – De cada reunião será lavrada ata no livro respectivo, assinada pelo presidente ou por quem o substitua.

Artigo 20º

Competências do conselho de curadores

- 1 – Compete ao conselho de curadores, em geral, velar pelo cumprimento dos estatutos e pelo respeito da vontade da instituidora, pronunciar-se sobre quaisquer matérias das atribuições dos conselhos de administração e diretivo que lhe sejam submetidas por estes, bem como apresentar sugestões e recomendações quanto ao funcionamento da Fundação.
- 2 – Compete especialmente ao conselho de curadores emitir parecer sobre os programas anuais de atividade e o orçamento.

CAPÍTULO IV

Modificação, transformação e extinção

Artigo 21º

Modificação dos estatutos. Transformação

Sem prejuízo das disposições legais aplicáveis, a modificação dos presentes estatutos e a transformação ou fusão da Fundação só podem ser aprovadas por maioria dos membros do conselho de administração, depois de ouvido o conselho de curadores e após parecer favorável da instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A.

Artigo 22º

Extinção

- 1 – Fora dos casos legalmente previstos, a Fundação pode ser extinta por deliberação aprovada por maioria dos membros do conselho de administração, depois de ouvido o conselho de curadores e após parecer favorável da instituidora, Caixa Geral de Depósitos, S.A.

2 – Em caso de extinção, o património da Fundação reverterá para o Estado ou para pessoas coletivas de utilidade pública e de solidariedade social, nos termos definidos por deliberação do conselho de administração.

Doc. 4 - Modelo de contrato de cessão de direitos de autor⁴⁷

CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS DE AUTOR

ENTRE:

(instituição) _____ com sede,
(morada) _____,
(número de identificação fiscal) _____,
representado no presente ato por/pelo(a), (cargo) _____,
(nome) _____, adiante designado
por Primeiro Outorgante; E (autor) _____
contribuinte fiscal n.º _____ portador
do Cartão do cidadão n.º _____ válido até ____/____/20____, residente
(morada) _____,
adiante designado por Segundo Outorgante;

É celebrado um contrato de cessão de direitos de autor, sujeito aos termos e condições seguintes:

1.^a

O presente contrato tem por objeto (obra)
intitulado _____
executada pelo Segundo
Outorgante, para utilização (finalidade) _____
pelo Primeiro Outorgante, constituído
(materiais/técnica) _____
fornecido ao Primeiro Outorgante no dia ____ de _____ de 20____.

2.^a

Segundo Outorgante cede ao Primeiro Outorgante os seguintes direitos sobre a obra do presente contrato descrito na cláusula 1.^a, designadamente:

- a) A reprodução, qualquer que seja o suporte;
- b) A colocação à disposição do público em redes digitais;
- c) A comunicação pública, nas suas diversas modalidades;
- d) A distribuição e venda de exemplares da obra.

3.^a

Pela execução da obra descrita na cláusula 1.^a, o Primeiro Outorgante paga ao Segundo Outorgante a quantia de _____.

⁴⁷ Modelo redigido por Jennifer do Coito.

4.^a

O Segundo Outorgante reconhece e cede a titularidade e plena propriedade dos direitos de autor ao Primeiro Outorgante, o qual lhe poderá dar a destino que entender, nomeadamente os previstos nas alíneas a), b), c) e d) constantes da cláusula 2.^a deste contrato.

5.^a

Em todo o omissso, o presente contrato será regido, nas relações entre os outorgantes, pela legislação constante do Código dos Direitos de Autor.

6.^a

Para resolução e qualquer conflito emergente do presente contrato é comente o foro da comarca de Lisboa.

O presente contrato feito em dois exemplares, ambos fazendo igual fé, ficando um exemplar na posse de cada um dos outorgantes.

Lisboa, ____ de _____ de 20 ____.

O Primeiro Outorgante

O Segundo Outorgante

Doc. 5 - Exposições e ciclos expositivos itinerantes da Coleção da Caixa Geral de Depósitos⁴⁸

Pintura e Escultura do Património da Caixa Geral de Depósitos

Local: Ministério das Finanças, Lisboa

Datas: abril a maio de 1989

Local: Casa de Serralves, Porto

Datas: julho a agosto de 1989

Arte Moderna em Portugal, Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Curadoria: Fernando Calhau

Local: Culturgest, Lisboa, Galeria 1

Datas: 11 de outubro a 5 de novembro de 1993

Arte Moderna em Portugal 2, Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Curadoria: Fernando Calhau

Local: Culturgest, Lisboa, Galeria 1

Datas: 28 de março a 19 de junho de 1995

Arte Contemporânea, Coleção Caixa Geral de Depósitos, Novas Aquisições

Coordenação: Fátima Ramos e António Pinto Ribeiro

Local: Culturgest, Lisboa, Galeria 1

Datas: 16 de abril a 30 de junho de 2002

Local: Culturgest, Porto

Datas: 18 de abril a 7 de julho de 2002

Arte Contemporânea, Coleção da Caixa Geral de Depósitos, Aquisições Recentes

Coordenação: Fátima Ramos e António Pinto Ribeiro

Local: Centro Cultural Portugal, Cabo Verde

Datas: maio de 2003

⁴⁸ O presente levantamento teve por base além da bibliografia indicada (Frazão, 2015; Hipólito, 2014; Kotova, 2016), os catálogos de exposições editados pela Culturgest, e os *Relatórios e Contas* anuais da Culturgest de 2004 a 2017, e foi complementado e organizado cronologicamente pela autora.

Arte Contemporânea, Coleção da Caixa Geral de Depósitos - Obras de 1968 a 2002

Local: MEIAC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha

Datas: 12 de setembro a 16 de novembro de 2003

Mais a Sul. Obras de Artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Local: Culturgest, Porto

Datas: janeiro a março de 2004

Local: Culturgest, Lisboa, Galeria 2

Datas: 16 de maio a 19 de setembro de 2004

Do Fragmento ao Puzzle: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Curadoria: Miguel Wandschneider

Local: Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines

Datas: 23 de julho a 29 de agosto de 2004

Coleções de África. Etnografia/Arte Contemporânea

Curadoria: Eglantina Monteiro

Local: Centro Cultural de Lagos

Datas: outubro a dezembro de 2004

Retratos, Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Curadoria: Miguel Wandschneider

Local: Fórum Eugénio de Almeida, Évora

Datas: 7 de janeiro a 25 de abril de 2005

Menez, Jorge Martins, Pedro Casqueiro, Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Local: Assembleia da República / Ciclo de Arte Contemporânea na Assembleia

Datas: 22 de abril a 22 de julho de 2005

Dedans-Dehors, Le Portugal em Photographies

Curadoria: Jorge Calado

Local: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, França

Datas: 18 de maio a 12 de julho de 2005

Olhares Estrangeiros, Fotografias de Portugal

Curadoria: Jorge Calado

Local: Fidelidade Mundial - Chiado 8, Lisboa

Datas: 29 de novembro de 2005 a 17 de fevereiro de 2006

Caminos, Arte Contemporáneo Portugués. Colección Caixa Geral de Depósitos. Adquisiciones 2005/2006

Curadoria: Miguel Wandschneider

Local: Círculo de Bellas Artes, Madrid, Espanha

Datas: 20 de abril a 28 de maio de 2006

De Malangatana a Pedro Cabrita Reis, Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos (ciclo itinerante)

Curadoria: Jürgen Bock

Local: centro Cultural e de Congressos, Caldas da Rainha

Datas: 18 de abril a 14 de junho de 2009

Local: Mosteiro de São Martinho de Tibães, Tibães

Datas: 4 de julho a 22 de agosto de 2009

Local: Centro de Artes de Sines, Sines

Datas: 12 de setembro a 31 de outubro de 2009

Colecção #1 Ana Jotta / Colecção #2 Francisco Tropa

Curadoria: Miguel Wandschneider

Local: Culturgest, Lisboa, Galeria 2

Datas: 20 de junho a 6 de setembro de 2009

A Luz por Dentro / The Light Inside

Curadoria: João Silvério

Local: Quinta da Fonte da Pipa (Art Algarve 2009), Loulé

Datas: 21 de junho a 27 de setembro de 2009

***Linguagem e Experiência - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos
(ciclo itinerante)***

Curadoria: Pedro Lapa

Local: Centro Cultural Palácio do Egipto, Câmara Municipal de Oeiras, Oeiras

Datas: 17 de abril a 20 de junho de 2010

Local: Museu Grão Vasco, Viseu

Datas: 18 de setembro a 21 de novembro de 2010

Local: Museu de Aveiro, Aveiro

Datas: 11 de dezembro de 2010 a 13 de fevereiro de 2011

Zona Letal, Espaço Vital - Obras da Coleção da CGD (ciclo itinerante)

Curadoria: Sara Antónia Matos

Local: Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Elvas

Datas: 16 de abril a 3 de julho de 2011

Local: Museu Municipal de Tavira - Palácio da Galeria, Tavira

Datas: 1 de outubro de 2011 a 7 de janeiro de 2012

Local: m|j|mo - museu da imagem em movimento, Leiria

Datas: 21 de janeiro a 14 de abril de 2012

A doce e ácida incisão. A Gravura em contexto (1956-2004) (ciclo itinerante)

Curadoria: David Santos e Delfim Sardo

Local: Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira

Datas: 23 de março a 23 de junho de 2013

Local: Museu Grão Vasco, Viseu

Datas: 17 de maio a 29 de junho de 2014

Local: Museu do Côa, Vila Nova de Foz Côa

Datas: 5 de julho a 28 de setembro de 2014

Local: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - Círculo Sereia, Coimbra

Datas: 31 de outubro de 2014 a 3 de janeiro de 2015

Sentido em deriva. Obras da Coleção da CGD (ciclo itinerante)

Curadoria: Bruno Marchand

Local: Culturgest, Lisboa

Datas: 12 de outubro de 2013 a 12 de janeiro de 2014

Local: Culturgest, Porto

Datas: 22 de outubro de 2013 a 11 de janeiro de 2014

Espanto, em torno da Coleção da CGD (ciclo itinerante)

Curadoria: Bruno Marchand

Palácio de Espanto, em torno da Coleção da CGD

Local: Palácio da Galeria, Tavira

Datas: 14 de maio a 1 de outubro de 2016

Casa de Espanto, em torno da Coleção da CGD

Local: Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança

Datas: 29 de outubro de 2016 a 5 de fevereiro de 2017

Quarto de Espanto, em torno da Coleção da CGD

Local: Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco, Castelo Branco

Datas: 11 de março a 2 de julho de 2017

Contra a Abstracção, Obras da Coleção CGD (ciclo itinerante)

Curadoria: Sandra Vieira Jürgens

Local: Centro de Artes e Cultura, Ponte de Sor

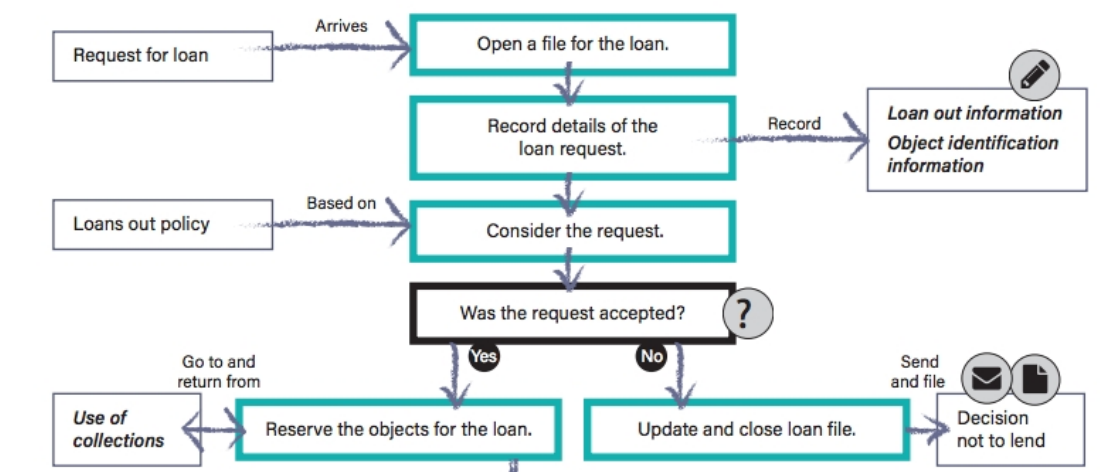
Datas: 7 de julho a 27 de outubro de 2018

Doc. 6 - Esquema passo-a-passo do processo de cedência temporária em contexto de coleções museológicas, desenvolvido no âmbito do *Spectrum* ⁴⁹

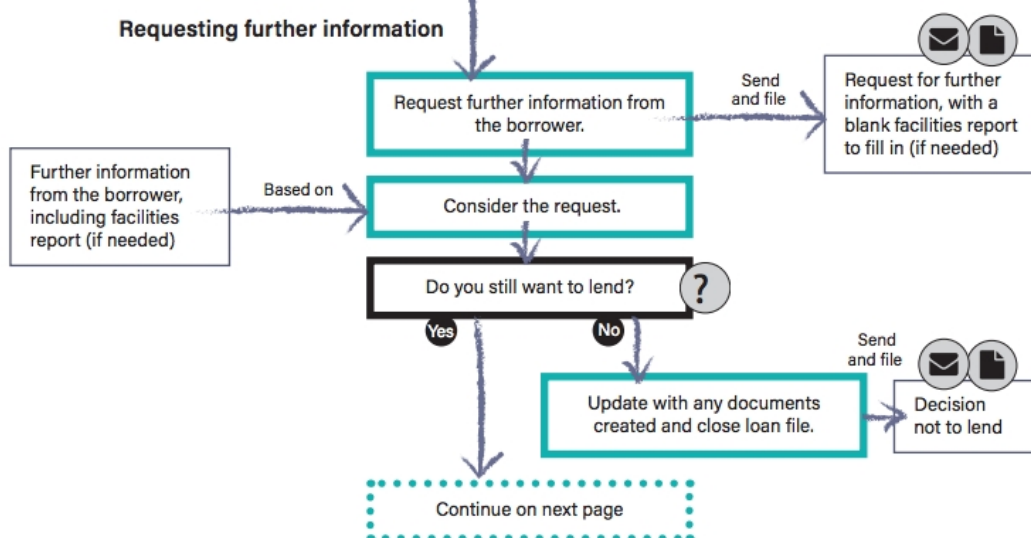
From Spectrum 5.0 © Collections Trust 2017

Loans out

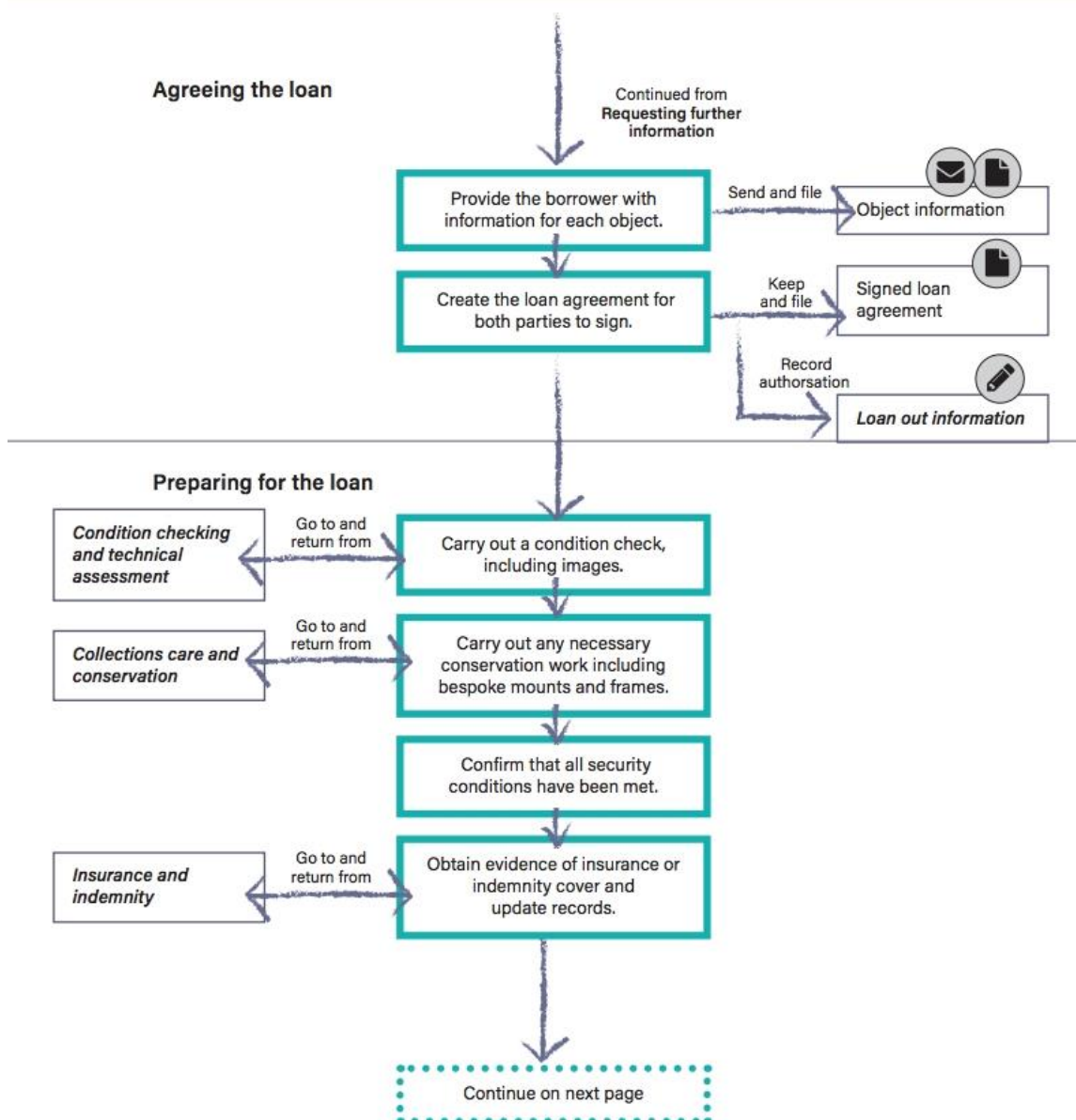
Assessing the request

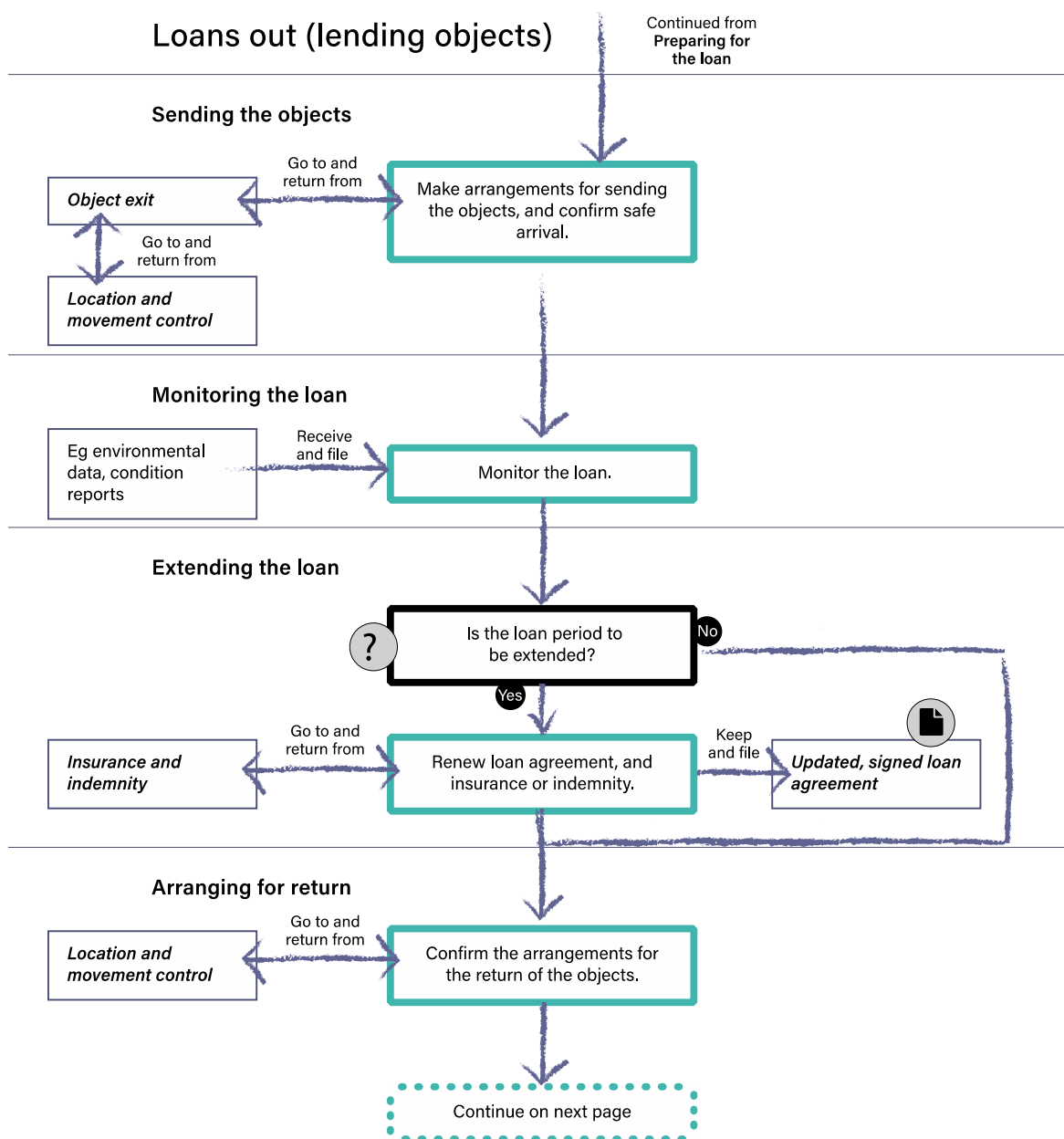


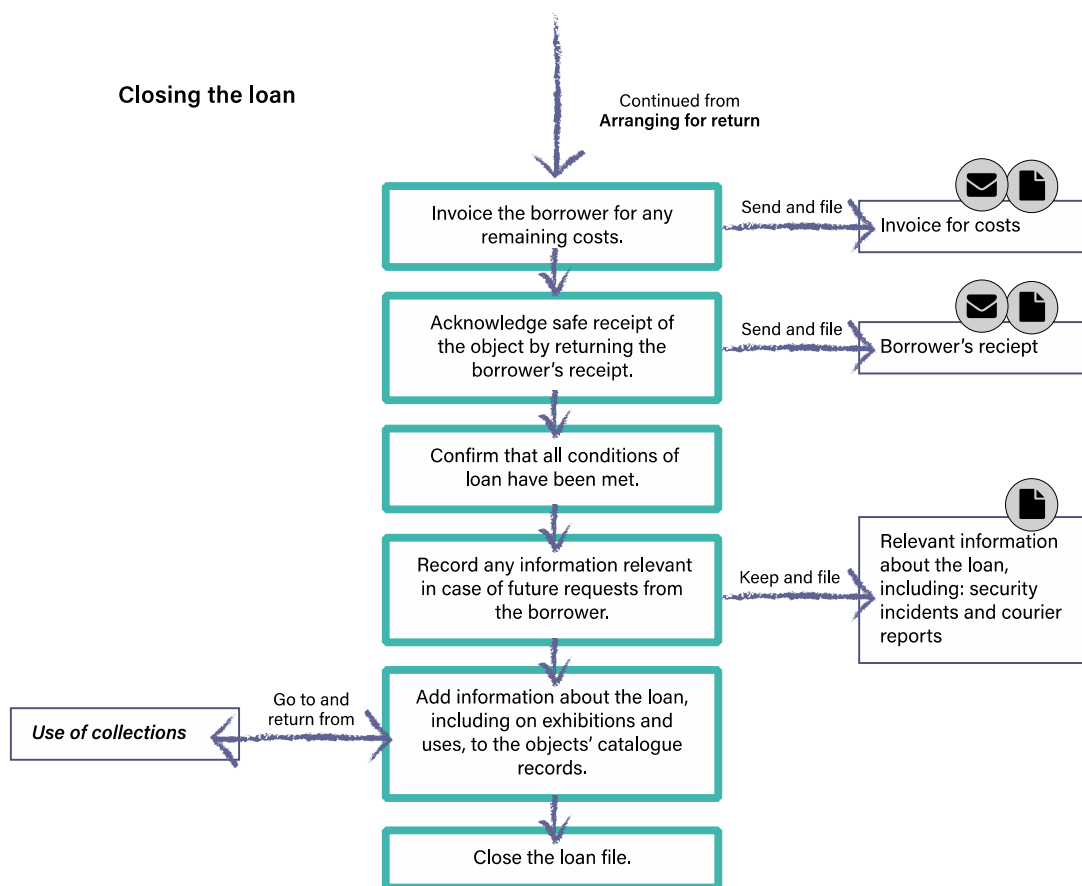
Requesting further information



⁴⁹ Fonte: Collections Trust, 2017.







Doc. 7 - Orientações para a construção de uma política de cedências temporárias, aplicáveis à CCGD⁵⁰

ORIENTAÇÕES PARA A ELABORAÇÃO DE UMA POLÍTICA DE CEDÊNCIAS

A Culturgest, entidade responsável pela gestão da Coleção da Caixa Geral de Depósitos, contribuiu ativamente para a sua divulgação quer através de exposições promovidas e realizadas na sua sede, quer pela programação de exposições itinerantes periódicas em torno das suas obras.

Constitui objetivo da entidade gestora, a contínua difusão, estudo e valorização cultural das obras da Coleção para fins de educação e fruição públicas. Neste sentido, fazem parte das suas atribuições a realização de parcerias e de acordos de colaboração com entidades terceiras que desenvolvam atividades no mesmo âmbito e que, por essa via também promovam a divulgação do acervo e da arte contemporânea lusófona.

Como forma de agilizar e uniformizar o empréstimo de obras de arte, a Culturgest disponibiliza às instituições interessadas o procedimento a adotado aquando da realização de um pedido de cedência temporária.

1. Solicitação da cedência temporária

1.1. Pedido

Cada pedido é alvo de uma apreciação cuidada pela equipa da Culturgest, sendo este apenas considerado quando efetuado pela instituição solicitadora com uma antecedência mínima de 6 meses para exposições em território nacional e 12 meses no estrangeiro.

O pedido deve ser efetuado por via postal para o destinatário:

Coordenador(a) do Serviço da Coleção da Caixa Geral de Depósitos
Edifício-sede da Caixa Geral de Depósitos
Rua Arco do Cego, 50

⁵⁰ O presente documento foi elaborado pela autora com base na bibliografia enunciada ao longo do capítulo II do corpo desta dissertação.

1000–300 Lisboa
Portugal

O pedido deve especificar a(s) obra(s) solicitada(s), o título e sinopse da exposição, as datas de inauguração e encerramento da exposição, as datas da cedência propriamente dita (dia do levantamento e dia da devolução), e o *facility report* da instituição promotora.

1.2. Deliberação

Atendendo a que, aliados ao propósito divulgativo dos empréstimos estão associados princípios de conservação da Coleção CGD, a aprovação da cedência de obras tem em consideração:

- o estado de conservação das obras e o seu enquadramento no âmbito do plano de conservação preventiva da Coleção;
- o teor e a relevância da exposição a enquadrar e as condições físicas e ambientais da instituição promotora;
- a idoneidade da instituição promotora;
- a disponibilidade das obras para o período solicitado.

2. Requisitos e condições

- A instituição promotora deve assegurar todas as condições ambientais, físicas e de segurança acordadas em contrato para que a cedência temporária se efetue incluindo:
 - espaços expositivos fechados, equipados com videovigilância contínua (24h/dia) e com a presença de vigilantes durante o horário de abertura ao público;
 - espaço(s) expositivo(s) com alarme de intrusão e sistemas integrados contra incêndios;
 - condições ambientais devem ser monitorizadas e mantidas em valores de 50% de humidade de relativa e os 20°C de temperatura;

- deve ser garantida a limitação dos níveis de iluminação artificial (*lux*), de acordo os parâmetros internacionais para o tipo de obras expostas, e barrada toda a luz solar.
- A embalagem e transporte das obras solicitadas é executado por empresas credenciadas para o efeito, sendo que todos os custos decorrentes desta fase da cedência são da responsabilidade da instituição promotora.
- É da responsabilidade da instituição promotora a contratação e o pagamento do seguro contra todos os riscos ou “prego-a-prego” que cubra o período da cedência
- O contrato deve ser constituído por um acordo legal prevendo sob a forma de cláusulas, todos os aspetos passíveis de serem contemplados ou que se revelem pertinentes em dado contexto.
- O contrato é feito em duplicado, assinado, datado por ambas as partes (no limite 2 meses antes da cedência) e acompanhado de três anexos: 1) relação das obras a ceder; 2) condições de conservação e exposição das obras; 3) cláusulas de seguro.
- Quaisquer alterações ao contrato, produzidas posteriormente à sua assinatura serão registadas em adenda e assinados e datados por ambas as partes.
- Será aceite o contrato de empréstimo fornecido pela instituição promotora desde que no mesmo se verifiquem todas as condições exigidas pela Culturgest.
- Os pedidos de empréstimo para múltiplas exposições, exposições de longa duração ou itinerantes devem ser devidamente documentados, estando sujeitos a apreciação específica, não sendo aceites quando efetuados após o início da cedência.
- À Culturgest compete, sempre que verifique necessário, a designação de um *courier* para o acompanhamento da(s) obra(s), cujas despesas de deslocação e alojamento são da responsabilidade da instituição promotora.
- A cedência de obras da Coleção CGD está sujeita a contrapartidas, tendo em consideração as necessidades específicas das mesmas (ex.: caixa de transporte, moldura, *passe-partout*, vidro “museu”, intervenção de conservação e restauro).
- É interdita a utilização das obras para além dos fins expressos no contrato.
- As obras cedidas não poderão ser alvo de qualquer uma das seguintes intervenções sem o prévio consentimento da Culturgest:

- mudança ou remoção de molduras, *passe-partout* ou vidros;
 - alterações nos elementos de fixação, suporte ou proteção existentes e pertencentes às obras;
 - intervenções de conservação e restauro;
 - limpeza (panos, mopas, esfregonas, etc.).
- A entidade promotora tem a obrigação de informar a Culturgest de qualquer dano ou alteração verificada nas obras no decorrer da exposição.
 - O empréstimo considerar-se-á nulo em qualquer instante em que não se verifiquem as condições enumeradas anteriormente, bem como o envio atempado da apólice de seguros e/ou assinatura do contrato de empréstimo por ambas as partes (Culturgest e instituição promotora).

ANEXO C - TABELAS E GRÁFICOS

Tab. 1 - Levantamento inicial do n.º de obras inventariadas pertencentes à CCGD por categoria, subcategoria e modalidades de incorporação. Fonte: Base de dados Matriz 3.0 © Jennifer do Coito

Dados da Base de Dados Matriz																
Total Fichas Matriz CCGD	Supercategoria	Categoria	Fichas por Categoria	Fichas de elementos obras	Fichas por categoria excluindo fichas de elementos	Modalidades de Incorporação					Fichas em modalidade de incorporação	Depósito	Categoria	Subcategorias predefinidas registadas	Fichas com subcategoria	
						Compra	Doação em pagamento	Permuta	Doação	Outro						
2143	Arte	Cerâmica	4		4	4							Cerâmica	de revestimento	4	
														de equipamento		
														de arquitetura		
		Colagem	3		3	3							Colagem	Técnica mista	3	
		Desenho	173	5	168	148	7		12	1			Desenho	Livro de artista	1	
														Assemblage	2	
														Assemblagem	1	
		Escultura	156	29	127	114	6		6			1	Escultura	Instalação		
														Técnica mista	1	
																156
		Fotografia	207	55	152	134	6		11	1			Fotografia			
		Gravura	41		41	36			1		4		Gravura	Litografia		1
														Técnica mista		2
														Acrílico		4
														Água-forte		36
														Água-forte e água-tinta		25
														Água-forte e buril		2
														Água-forte e verniz		1
														Água-tinta		58
														Água-tinta e buril		2
														Água-tinta e ponta seca		7
														Água-tinta e relevo		3
														Buril		9
														Buril e ponta seca		2
														Buril sobre acrílico		2
														Calcografia		49
														Fotogravura		1
														Gravura e relevo e técnica mista		8
														Gravura e relevo		3
														Linoleogravura		6
														Litografia		146
														Ponta seca		11
														Ponta seca e água-tinta		3
														Serigrafia		114
														Técnica mista		115
														Xilogravura		53
																1
														Guache		
														Impressão	Livro de artista	1
															Áudio	1
															Escultura	1
															Filme 16mm	2
															Fotografia	
															Técnica mista	5
															Video	14
																12
															Acrílico	11
															Colagem	1
															Instalação	1
													Óleo	6		
													Técnica mista	9		
													Bandeira	2		
Total parcelar						1656	24	1	87	5	7	1	N.º total de fichas com subcategoria		898	
N.º de obras com modalidade de incorporação						1773										
N.º total de obras da CCGD puro						1780										

Tab. 2 - Levantamento final do n.º de obras inventariadas pertencentes à CCGD por categoria, subcategoria e modalidades de incorporação. Fonte: Base de dados Matriz 3.0 © Jennifer do Coito

Dados da base de dados Matriz																
Total fichas Matriz CCGD	Supercategoria	Categoria	Fichas por Categoria	Fichas de elementos de obras	Fichas por categoria excluindo fichas de elementos	Modalidades de incorporação					Fichas sem modalidade incorporação	Depósito	Categoria	Subcategorias predefinidas e registadas	Fichas com subcategoria	
						Compra	Doação em pagamento	Permuta	Doação	Outro						
2143	Arte	Cerâmica	4	0	4	4							Cerâmica	de revestimento	4	
		Desenho	172	5	167	147	7	12		1						
		Escultura	162	29	133	119	6	7				1	Escultura	Assemblagem	4	
														Técnica mista		
		Fotografia	206	55	151	134	6	11								
		Gravura	53	0	53	48		1			4		Gravura	Litografia	14	
														Técnica mista		
		Gravura SCGP	660	0	660	658					2		Gravura SCGP	Acrílico	660	
														Água-forte		
														Água-forte e Água-tinta		
														Água-forte e Buril		
														Água-forte e Verniz		
														Água-tinta		
														Água-tinta e Buril		
														Água-tinta e Ponta Seca		
														Água-tinta e Relevo		
														Buril		
														Buril e Ponta Seca		
														Buril sobre Acrílico		
														Calcografia		
														Fotogravura		
														Gravura em cobre - técnica mista		
														Gravura em relevo		
Linoleogravura																
Litografia																
Ponta seca																
Ponta seca e água-tinta																
Serigrafia																
Técnica mista																
Xilogravura																
Instalação	243	172	71	49		22					Instalação	Áudio	17			
												Filme 16mm				
												Fotografia				
Pintura	561	43	518	477	5	31	1	3	1		Pintura	Acrílico	29			
												Colagem				
												Óleo				
Têxteis	26	3	23	20		3							Técnica mista			
Total parcelar						1656	24	87	1	4	7	1	Total fichas com subcategoria		728	
N.º de obras com modalidade de incorporação						1772										
N.º total de obras da CCGD apurado						1779										

Tab. 3 - Critérios em que se baseou o levantamento de dados sobre as cedências temporárias de obras da CCGD © Jennifer do Coito

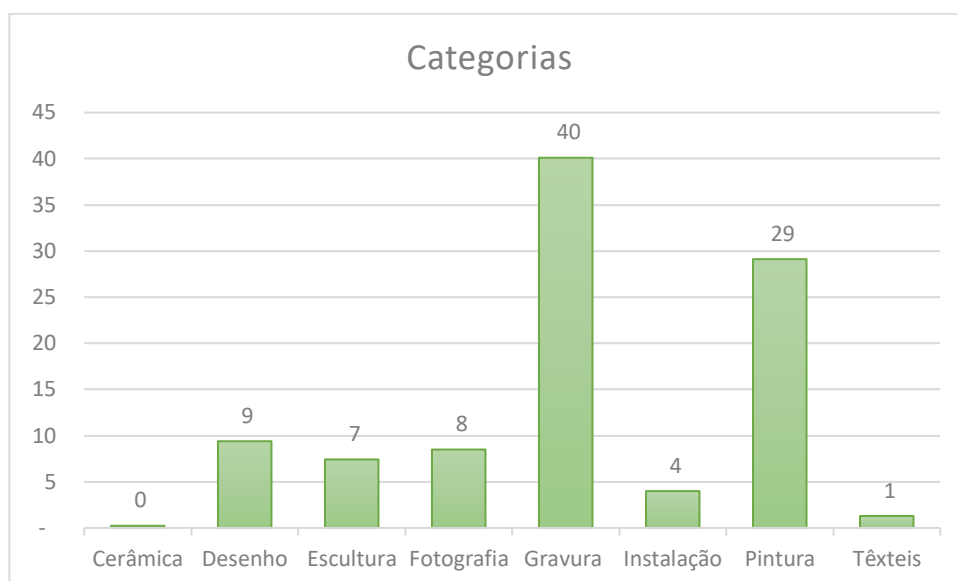
Categoria	Caraterização dos destinatários e eventos	Documentação produzida	Transporte e seguro	Danos registados
Subcategoria	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Ano ▸ País ▸ Localidade ▸ Destinatário ▸ Título da exposição ▸ Nº de obras solicitadas ▸ Nº de obras cedidas ▸ Nºs de inventário ▸ Categoria da(s) obra(s) ▸ Duração da cedência ▸ Exposição itinerante 	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Pedido oficial ▸ Antecedência do pedido ▸ Resposta oficial ▸ Entrega de <i>facility report</i> ▸ Celebração de contrato de empréstimo ▸ Contrapartidas ▸ Instruções de montagem ▸ Execução de <i>condition report</i> ▸ Cedência de direitos pelos artistas ▸ Cessão de direitos circunstanciais ou totais 	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Acompanhamento por <i>courier</i> ▸ Transportadora oficial ▸ Embalagens próprias ▸ Seguro ▸ Valores de seguro atualizados ▸ Cláusulas especiais no seguro 	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Danos registados ▸ Seguro acionado ▸ Danos irreversíveis ▸ Custos associados a intervenções de restauro

Tab. 4 - As 20 obras mais cedidas da CCGD entre 1986 e 2017. Fonte: Catálogos da CCGD referenciados na bibliografia © Jennifer do Coito

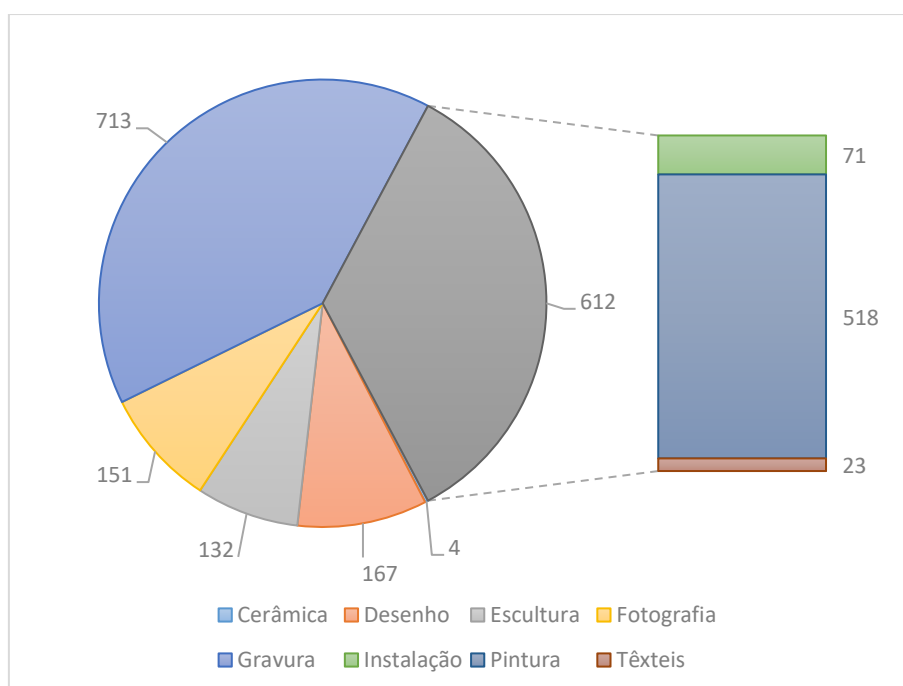
N.º INV.º	TÍTULO	DATA	AUTORIA	DIMENSÕES (cm)	TÉCNICA	CATEGORIA	ANO DE AQUISIÇÃO
224443	"Fernando Pessoa encontra D. Sebastião num caixão"	1985	Júlio Pomar (1926-2018)	157x154	Óleo s/ tela	Pintura	1985
234434	"Nada mais me resta"	1984	Julião Sarmiento (n. 1948)	180x135	Colagem, acrílico, cartão e papel sobre tela	Pintura	1986
234956	"Sem título"	1985	José Pedro Croft (n. 1957)	180x58x60	Mármore	Escultura	1986
240159	"Geométrico Grande"	1967	Ângelo de Sousa (1938-2011)	170x137	Acrílico, guache e papel em platex	Pintura	1987
275511	"Espelho de Ismael"	1975	Mário Cesariny (1923-2006)	100x9.5	Acrílico e colagem sobre tela	Pintura	1989
276104	"Fonte do Nilo"	1987	Rui Sanches (n. 1954)	180x65x55	Madeira e metal	Escultura	1988
336292	"Sem título"	1979	Vítor Pomar (n. 1949)	340x200	Acrílico sobre tela	Pintura	1993
336293	"Sem título"	1983	Vítor Pomar (n. 1949)	194x145	Acrílico sobre tela	Pintura	1993
360817	"I don't want to go to sleep"	1991	Julião Sarmiento (n. 1948)	290 x 255.5	Técnica mista sobre tela	Pintura	1995
360819	"Ouve-me"	1979	Helena Almeida (1934-2018)	16x(18x24)	Fotografia a PB	Pintura	1995
360833	"Última morada"	1994	Gaëtan (n. 1944)	27x(41x33.6)	Grafite sobre papel	Desenho	1995
402763	"Da série Inox"	1995	Jorge Molder (n. 1947)	10x(110x110)	Prova gelatina sal de prata	Fotografia	1995
529016	"Sem título"	1989	Júlia Ventura (n. 1952)	12x(80x80)	Serigrafia sobre alumínio	Fotografia	2001
536070	"Pantelmina"	2001	Joana Vasconcelos (n. 1971)	80x950x70	Tricot e crochet	Escultura	2001
539171	"Corpus Delicti"	1993	Jac Leirner (n. 1961)	41x100x35	Almofadas e lençóis de companhias aéreas	Escultura	2002

539307	"Estante e colecção de livros de autores que se suicidaram"	2000	Fernanda Fragateiro (n. 1962)	140x250x200	Contraplacado e livros	Escultura	2002
557833	"Berlin Zoo part 02"	2001-2002	Filipa César (n. 1975)	n/a	Vídeo PAL, cor, som, loop, 5'37"	Instalação	
599378	"Drop the bomb!"	1994	Luísa Cunha (n. 1949)	n/a	Instalação sonora, altifalante, leitor de CD	Instalação	
602175	"Solitaire universel"	1994	Ana Jotta (n. 1946) e Pedro Casqueiro (n. 1959)	63x122x11	Caixas de cassetes, fita Dymo, prateleira de madeira e vidro	Escultura	
602181	"Who cares?"	(s.d.)	Ana Jotta (n. 1946)	6,5x9,5x13	Bibelô, espelho e livro	Escultura	

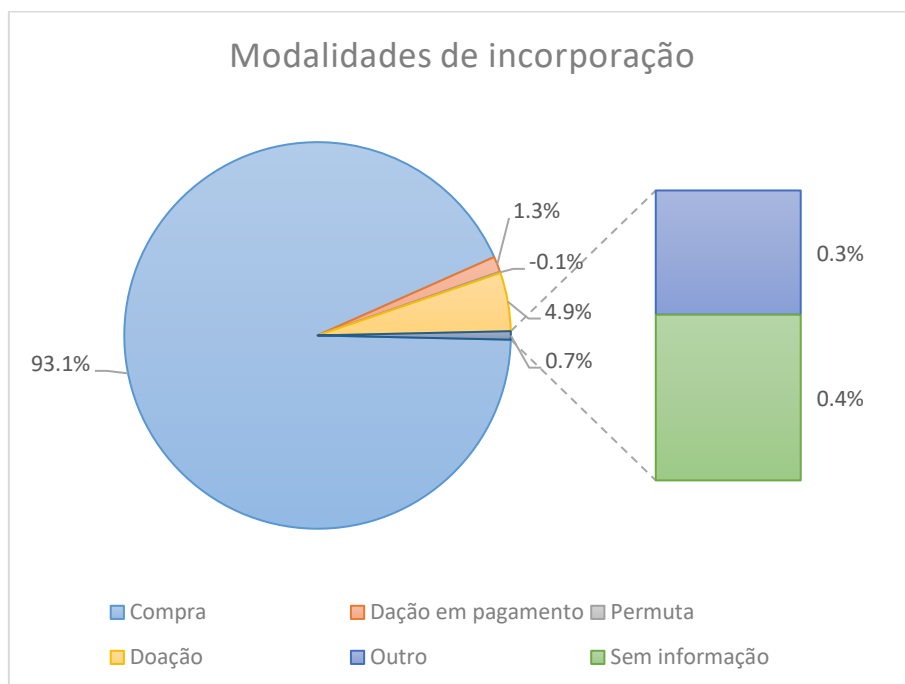
Gráf. 1 - Percentagens das diferentes categorias de obras na CCGD © Jennifer do Coito



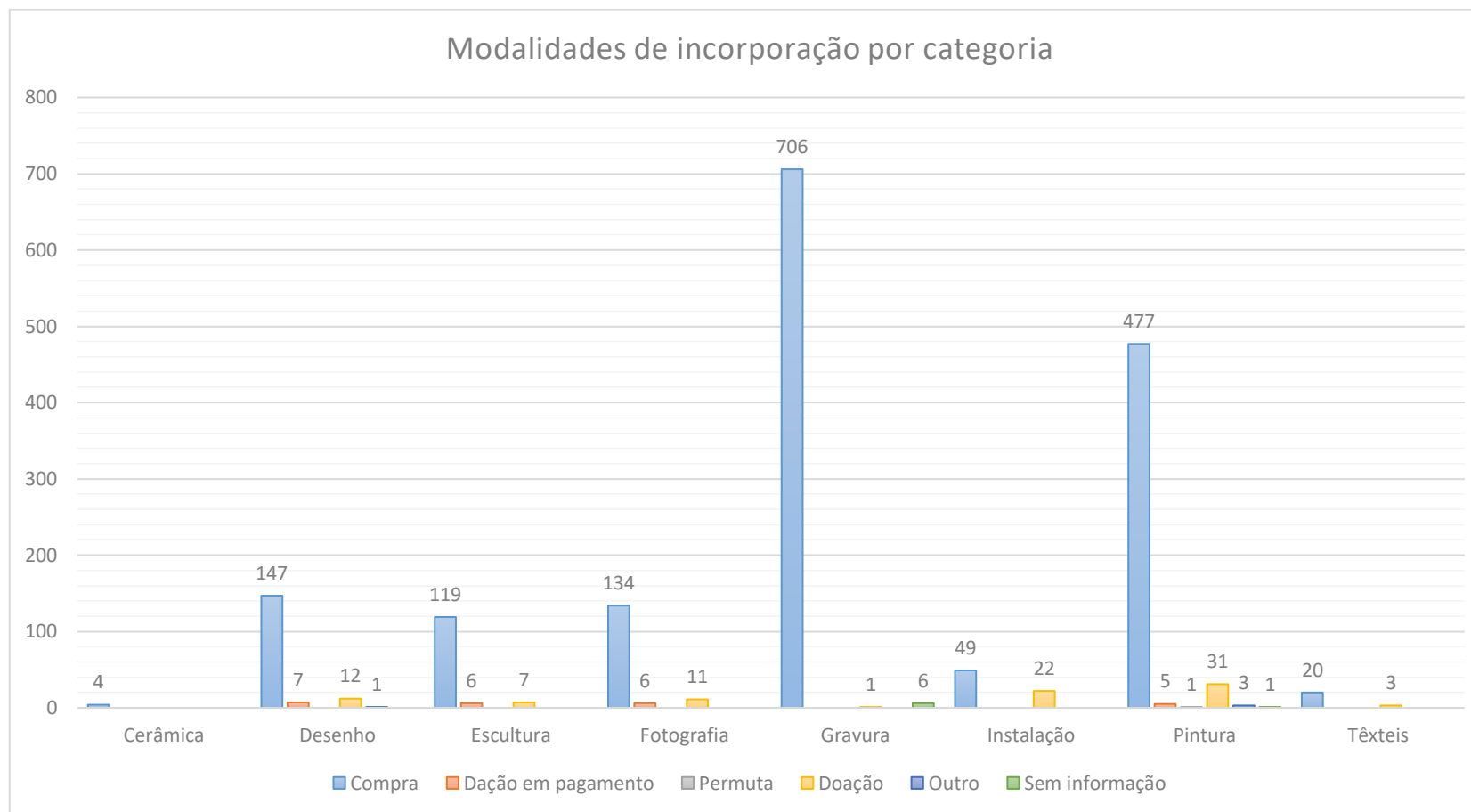
Gráf. 2 - Número de obras inventariadas pertencentes à CCGD © Jennifer do Coito



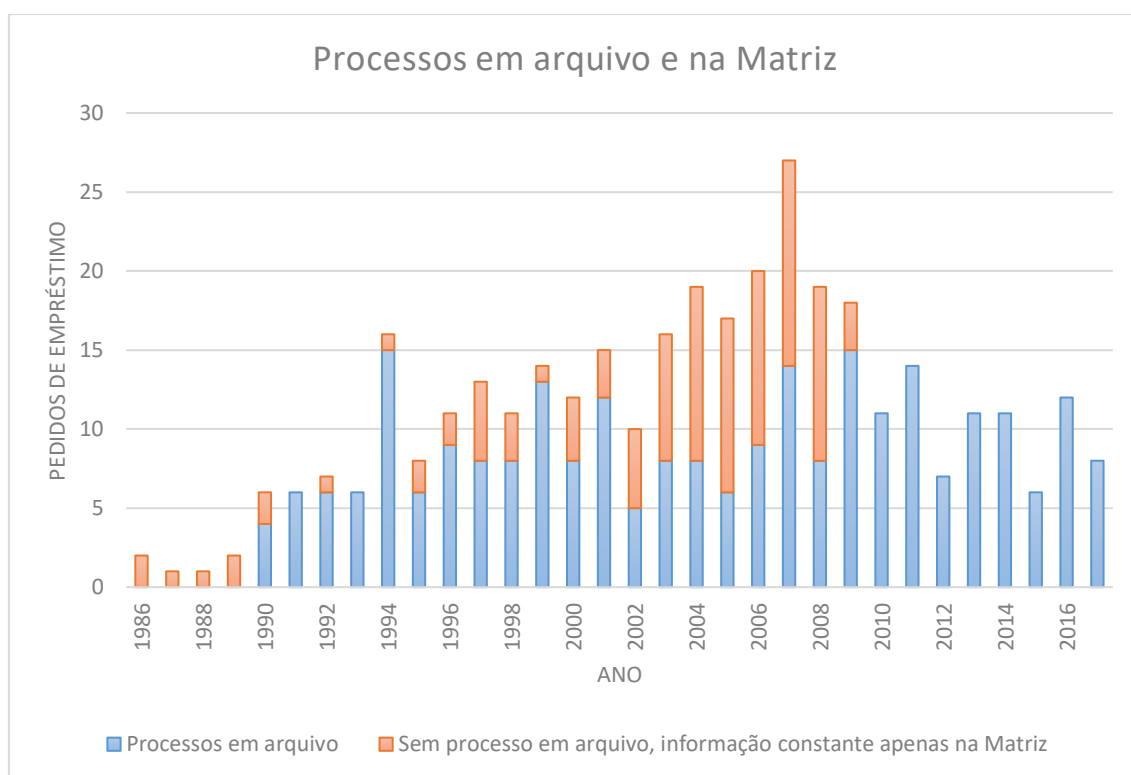
Gráf. 3 - Modalidades de incorporação das obras na CCGD © Jennifer do Coito



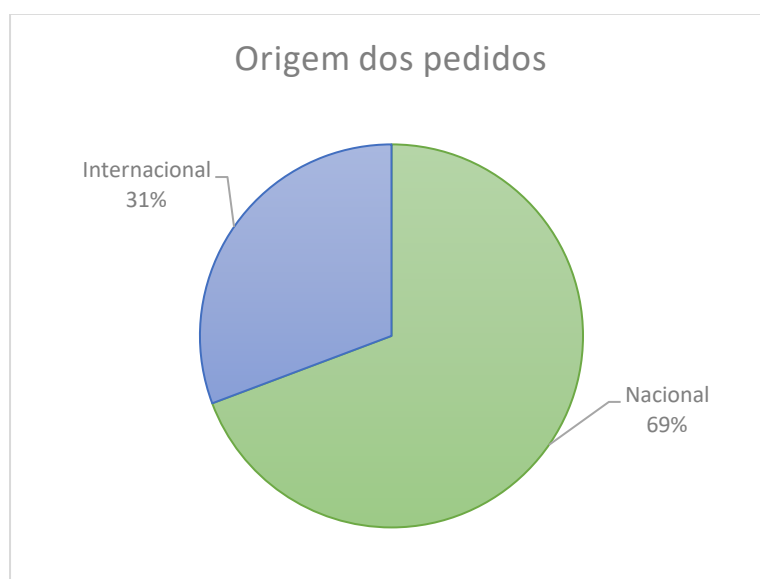
Gráf. 4 - Modalidades de incorporação das obras na CCGD por categoria © Jennifer do Coito



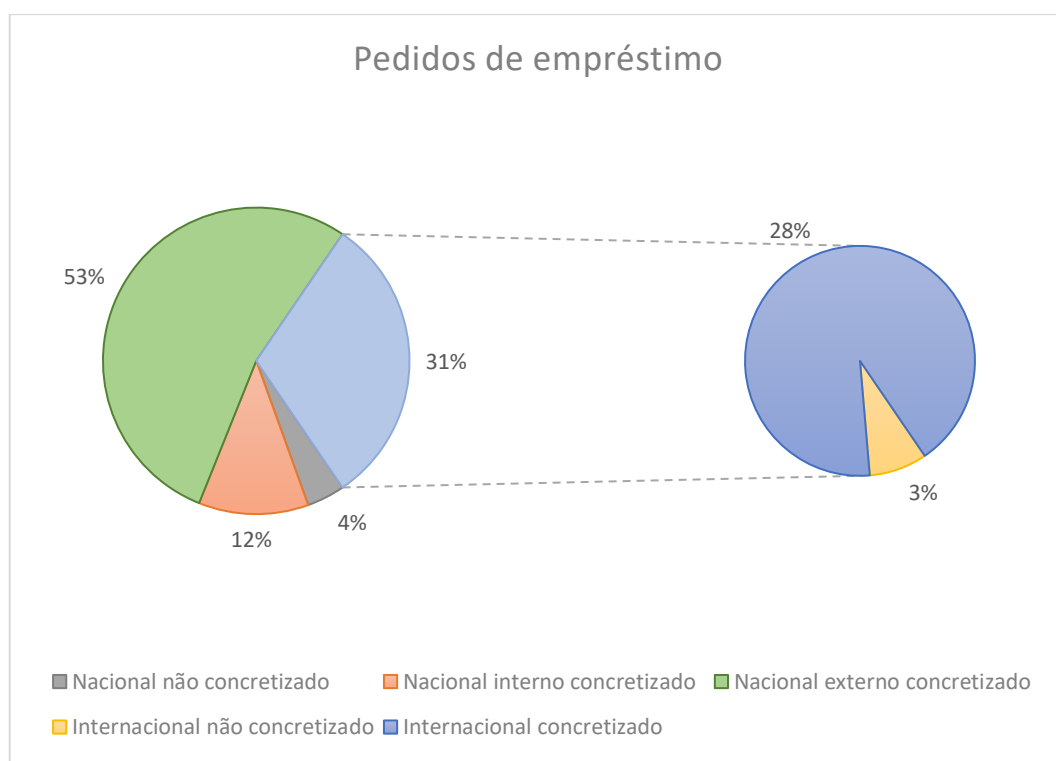
Gráf. 5 - Processos de cedências temporárias encontrados em arquivo face aos processos existentes apenas na Matriz 3.0 (1986-2017) © Jennifer do Coito



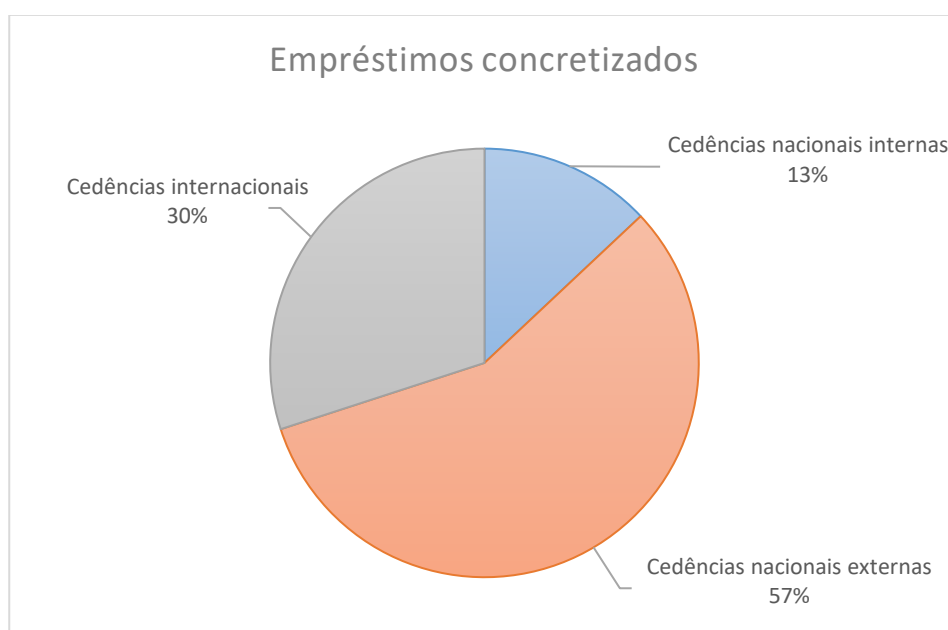
Gráf. 6 - Origem dos pedidos de cedência rececionados entre 1986 e 2017 © Jennifer do Coito



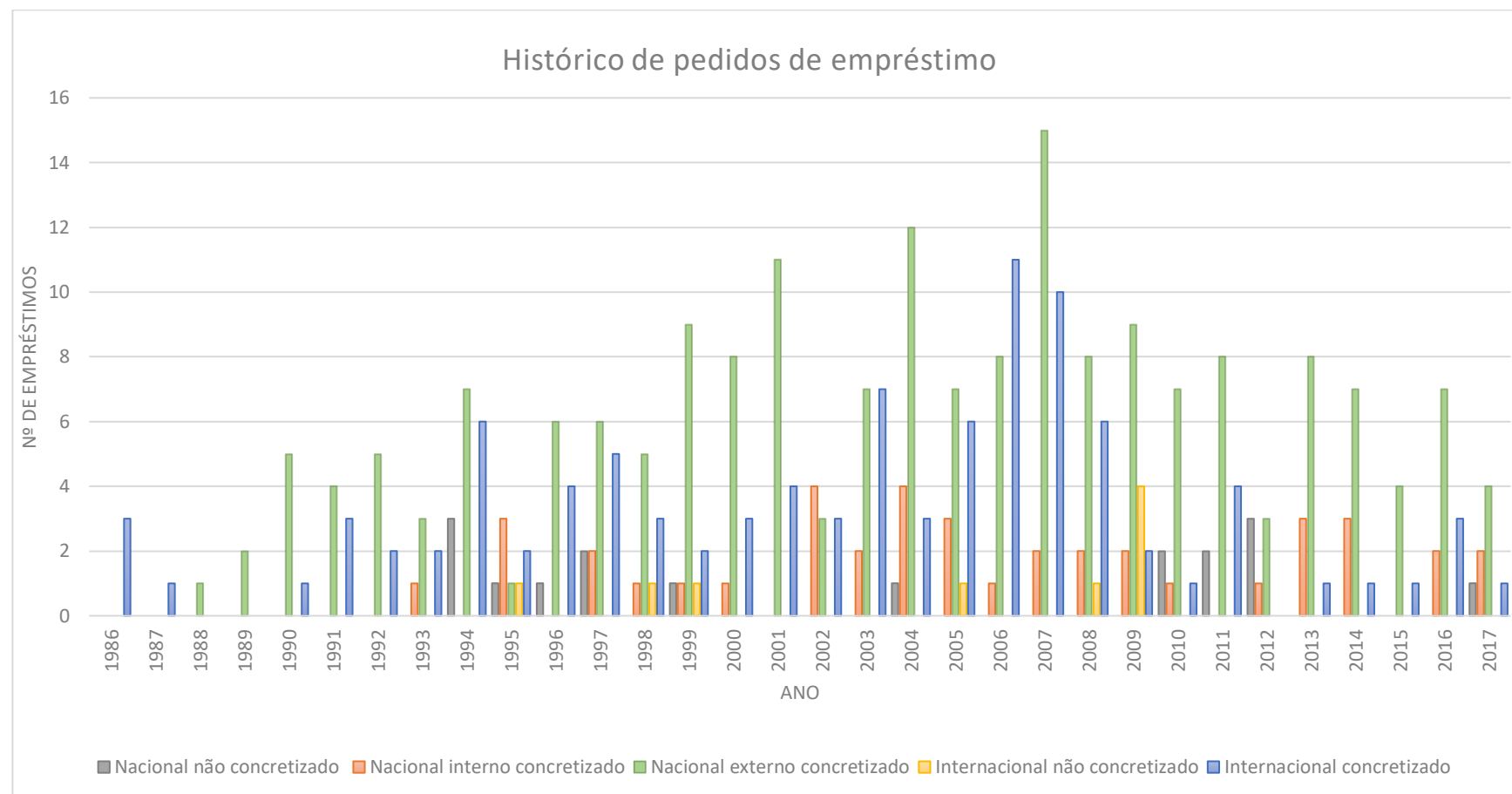
Gráf. 7 - Pedidos de cedências temporárias nacionais e internacionais, concretizados e não concretizados (1986-2017) © Jennifer do Coito



Gráf. 8 - Destino das cedências temporárias concretizadas (1986-2017) © Jennifer do Coito



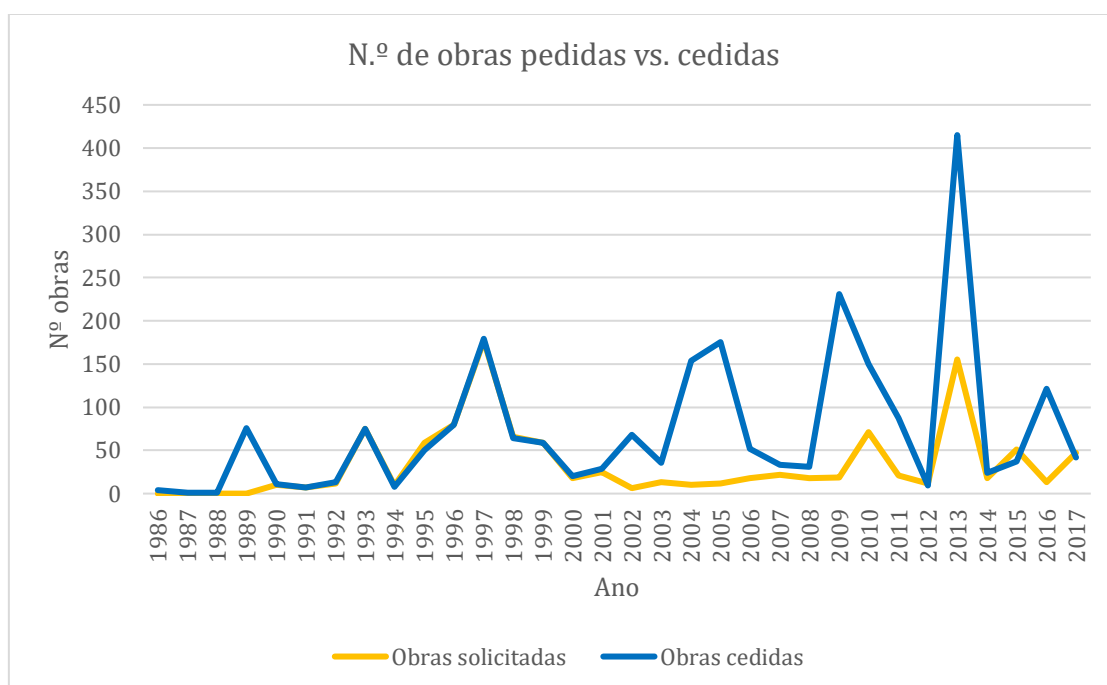
Gráf. 9 - Processos de cedência temporária existentes de acordo com a sua origem e aprovação (1986-2017) © Jennifer do Coito



Gráf. 10- Destinatários das cedências temporárias (1986-2017) © Jennifer do Coito



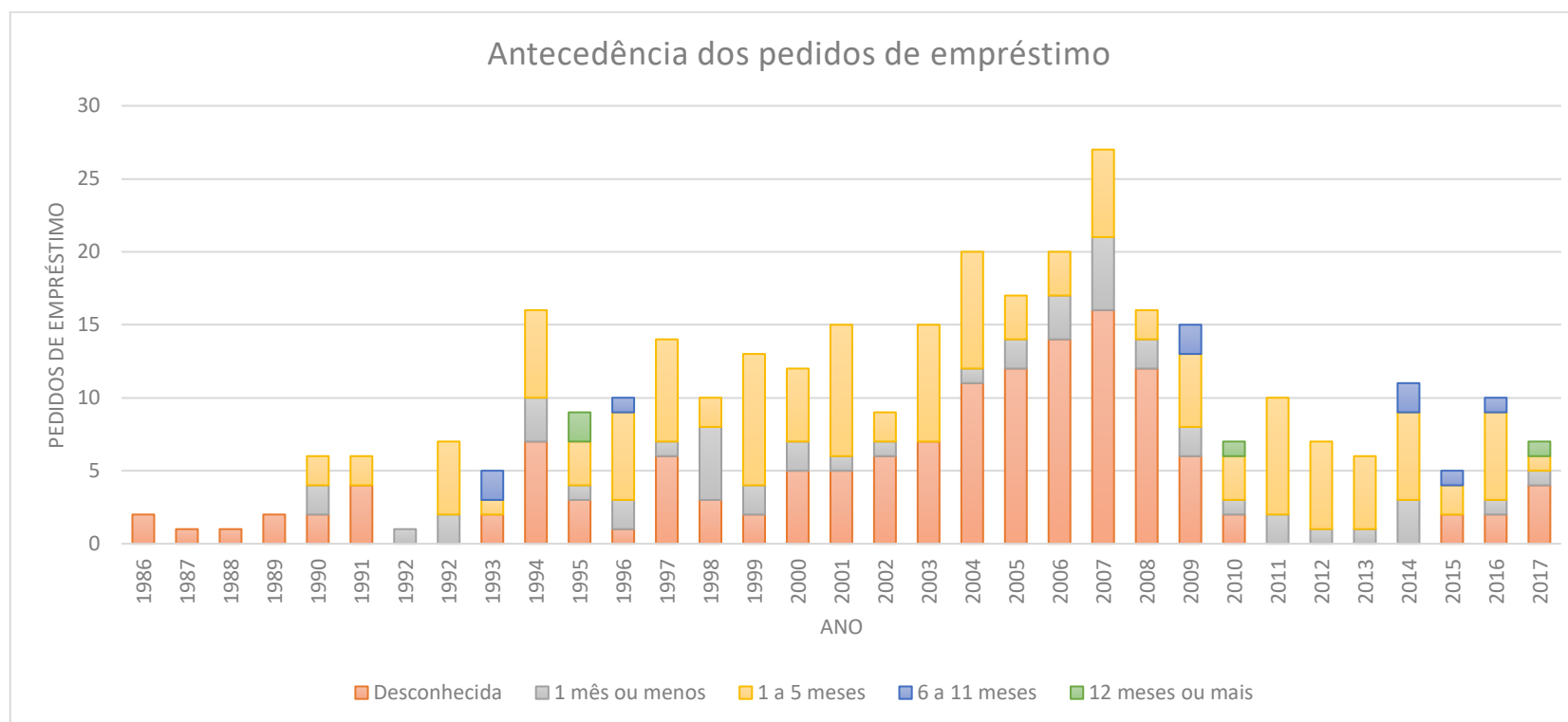
Gráf. 11 - Comparação entre o número de obras solicitadas e o número de obras cedidas (1986 e 2017) © Jennifer do Coito



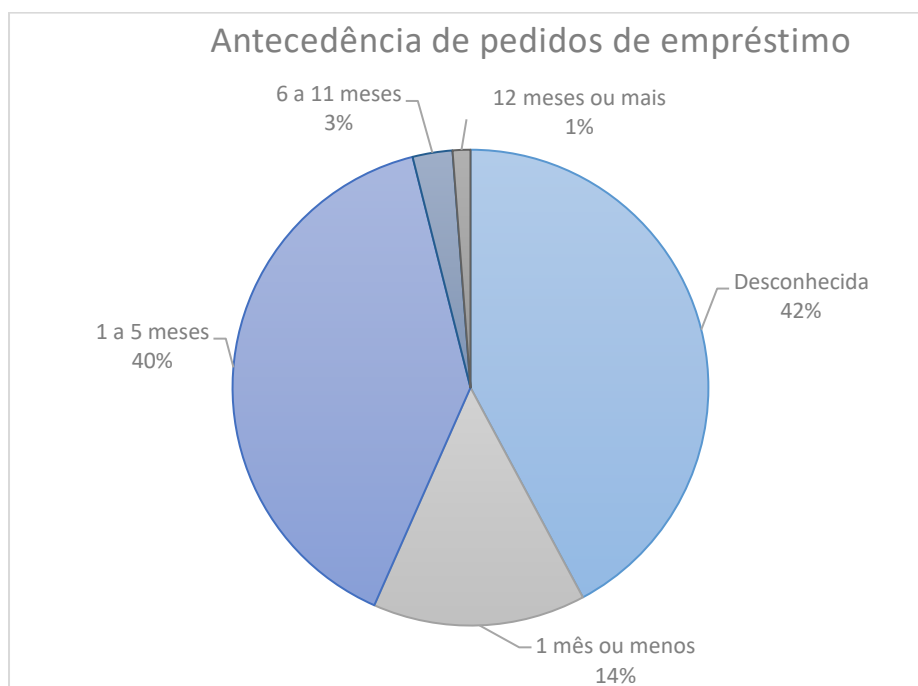
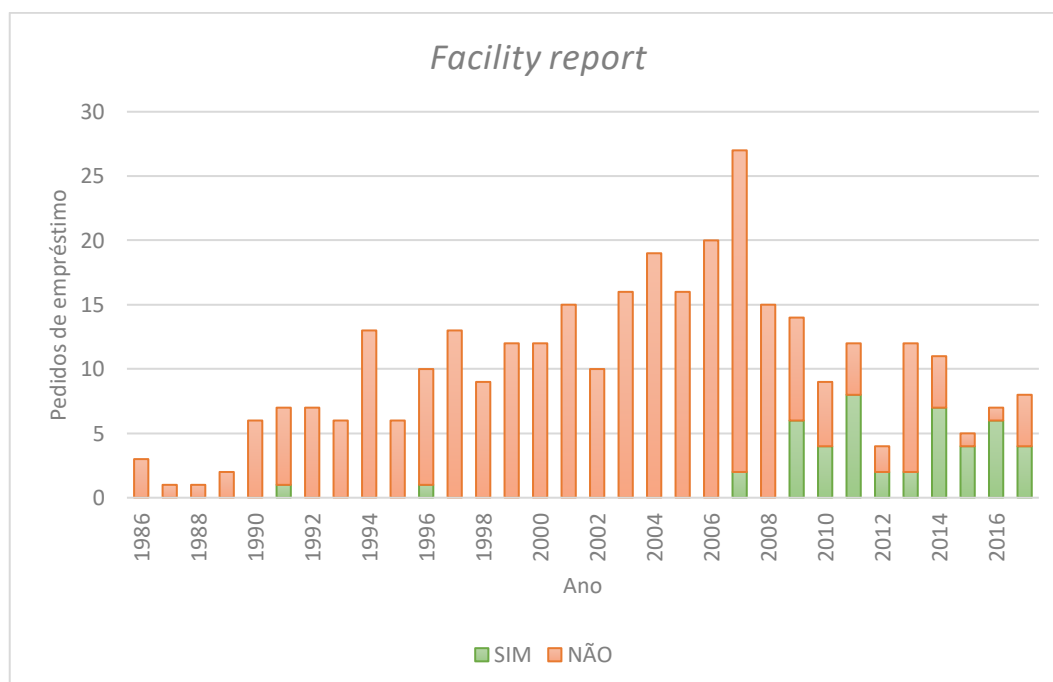
Gráf. 12 - Pedidos e respostas oficiais face às solicitações de cedência temporária rececionadas (1986-2017) © Jennifer do Coito



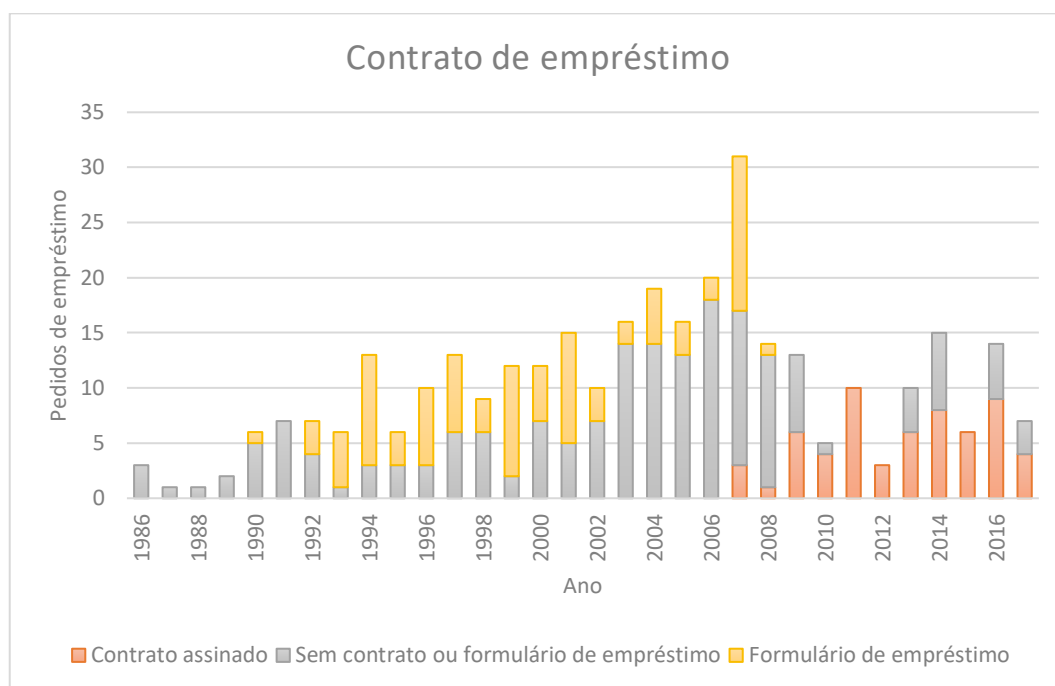
Gráf. 13 - Antecedência dos pedidos de empréstimo rececionados por ano (1986-2017) © Jennifer do Coito



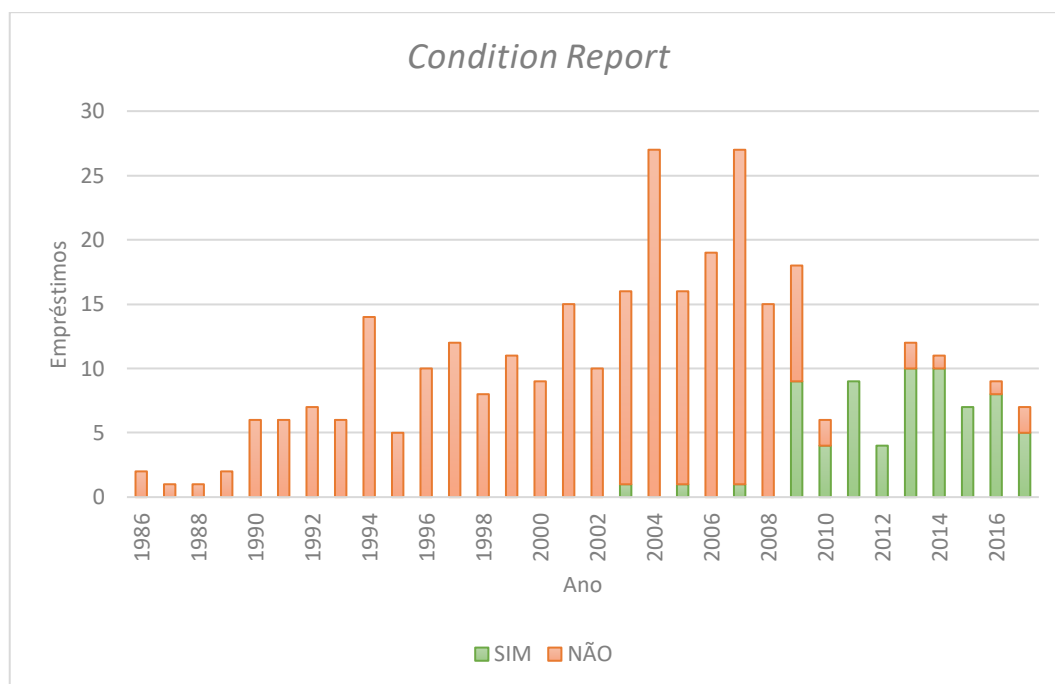
Gráf. 14 - Antecedência de pedidos de cedência temporária (1986-2017) © Jennifer do Coito

Gráf. 15 - Receção de *facility report* da instituição promotora (1986-2017) © Jennifer do Coito

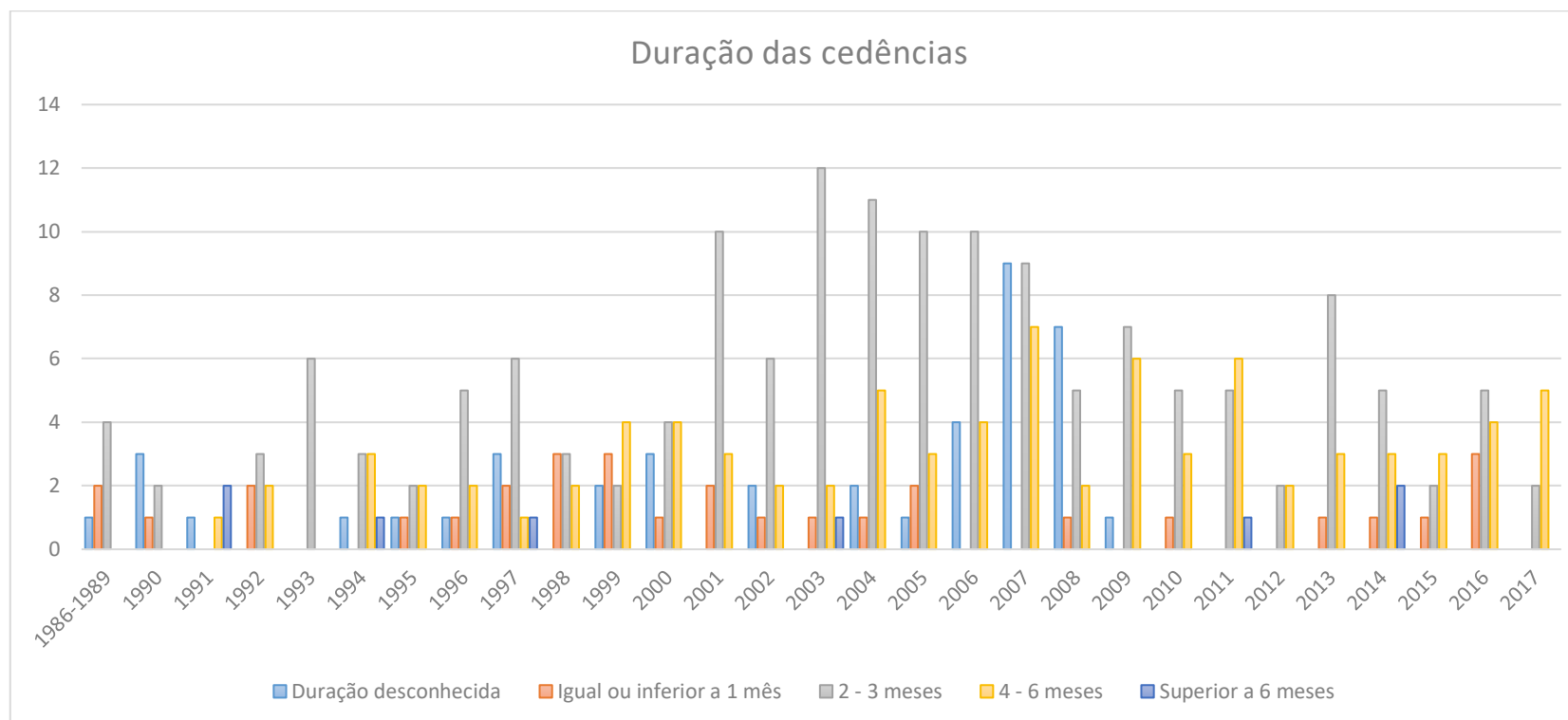
Gráf. 16 - Uso do *loan form* e a celebração de contrato de cedência temporária (1986-2017) © Jennifer do Coito



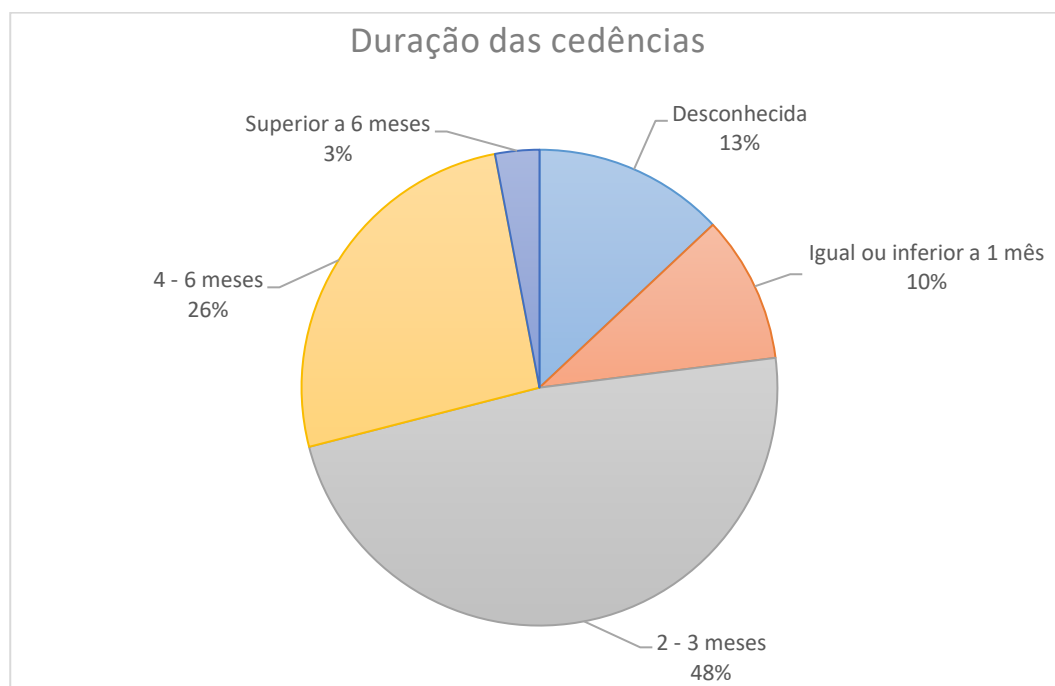
Gráf. 17 - Produção de *condition report* em contexto de cedências temporárias (1986-2017) © Jennifer do Coito



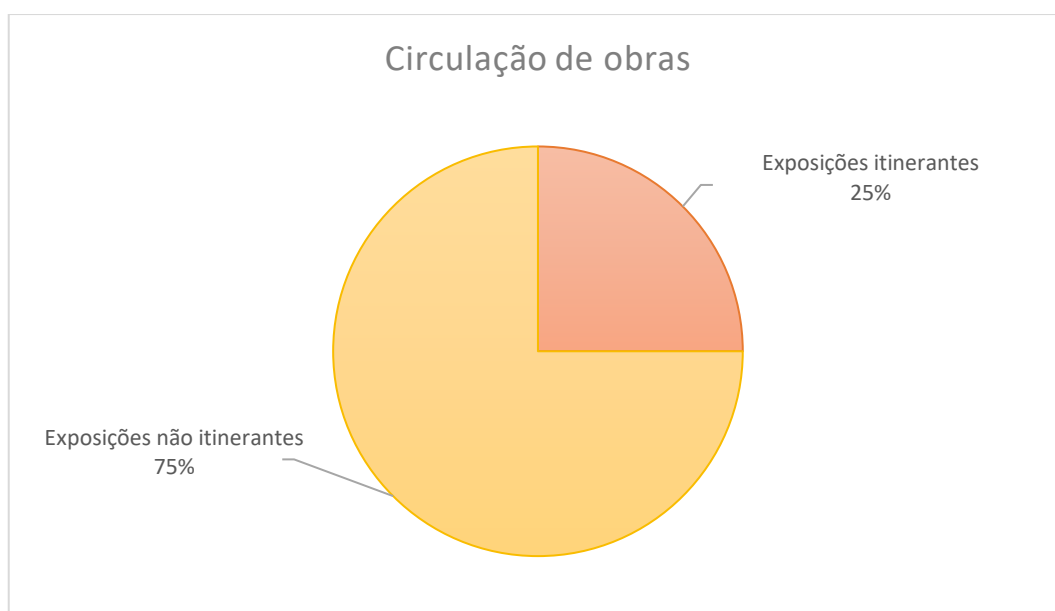
Gráf. 18 - Duração das cedências temporárias realizadas (1986-2017) © Jennifer do Coito



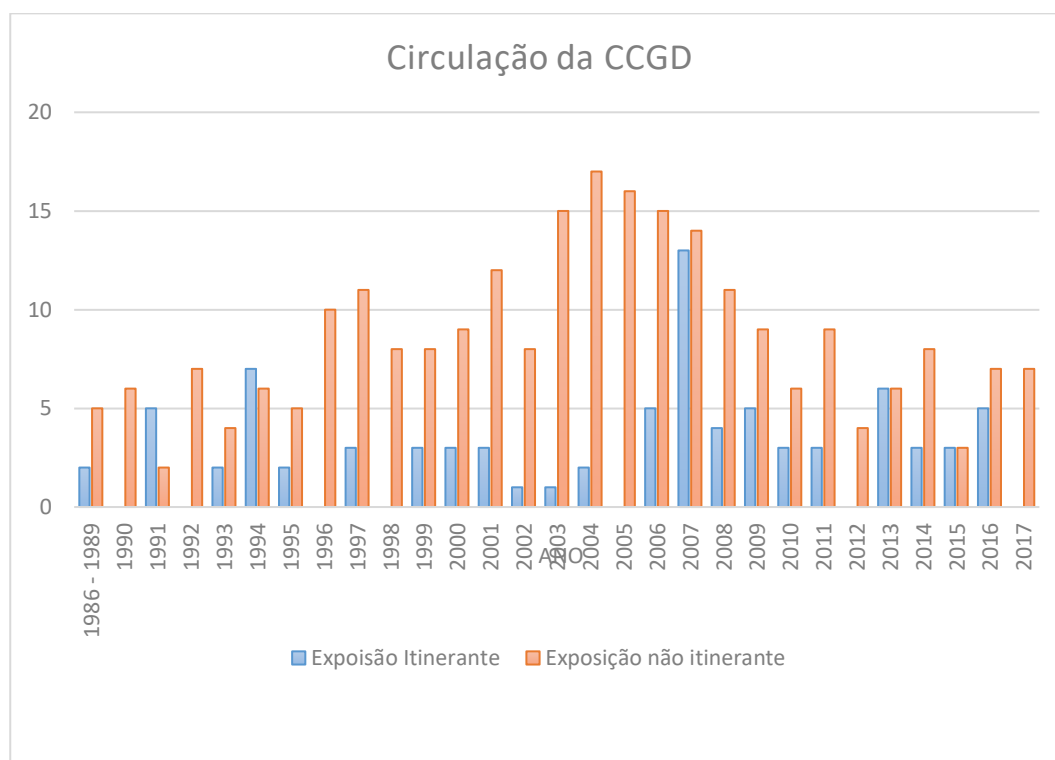
Gráf. 19 - Duração das cedências temporárias (1986-2017) © Jennifer do Coito



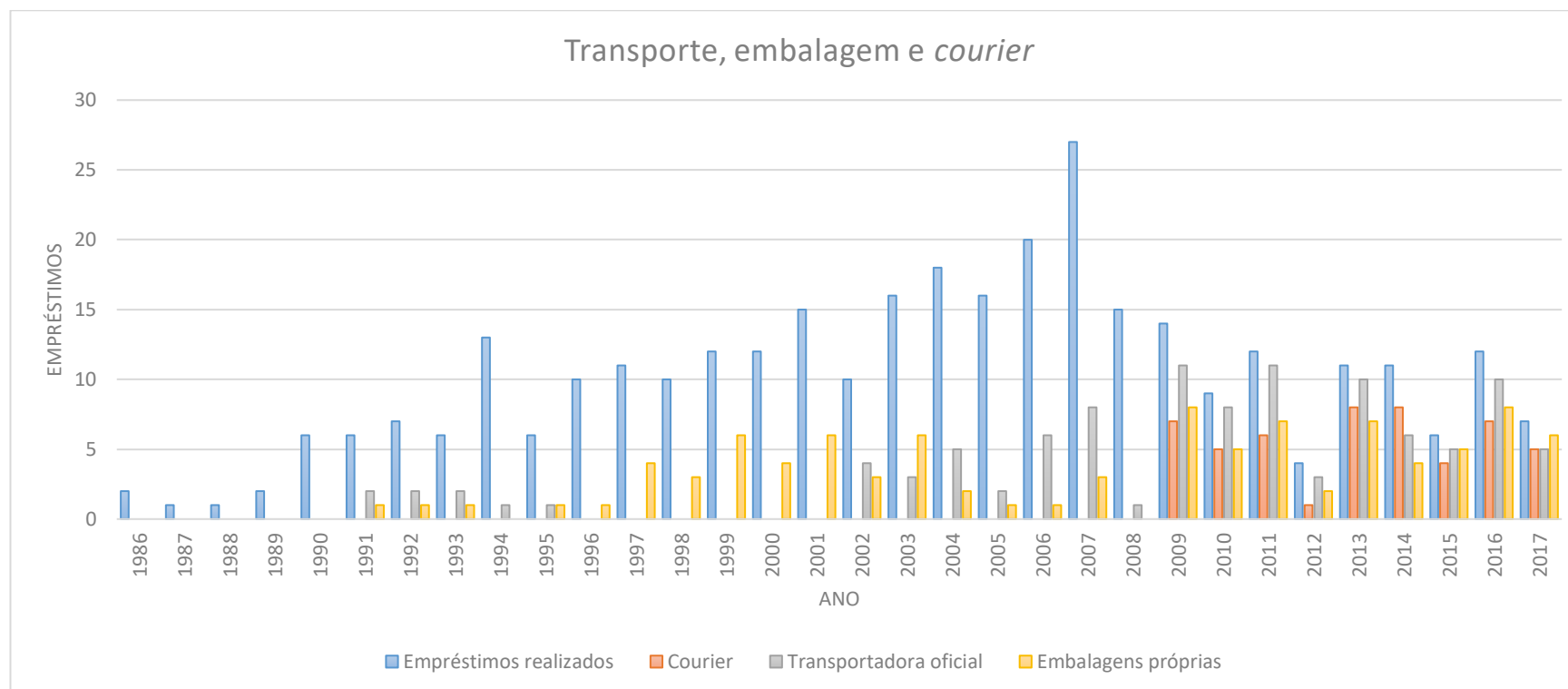
Gráf. 20 - Percentagem de exposições itinerantes e não itinerantes (1986-2017) © Jennifer do Coito



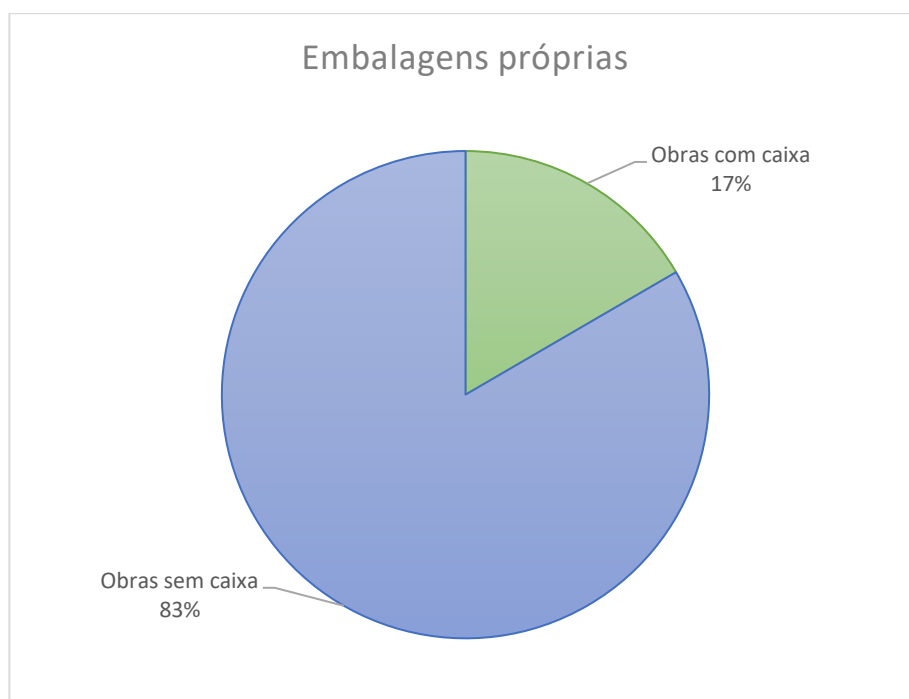
Gráf. 21 - Circulação de obras em contexto de cedências temporárias - exposições itinerantes e não itinerantes (1986-2017) © Jennifer do Coito



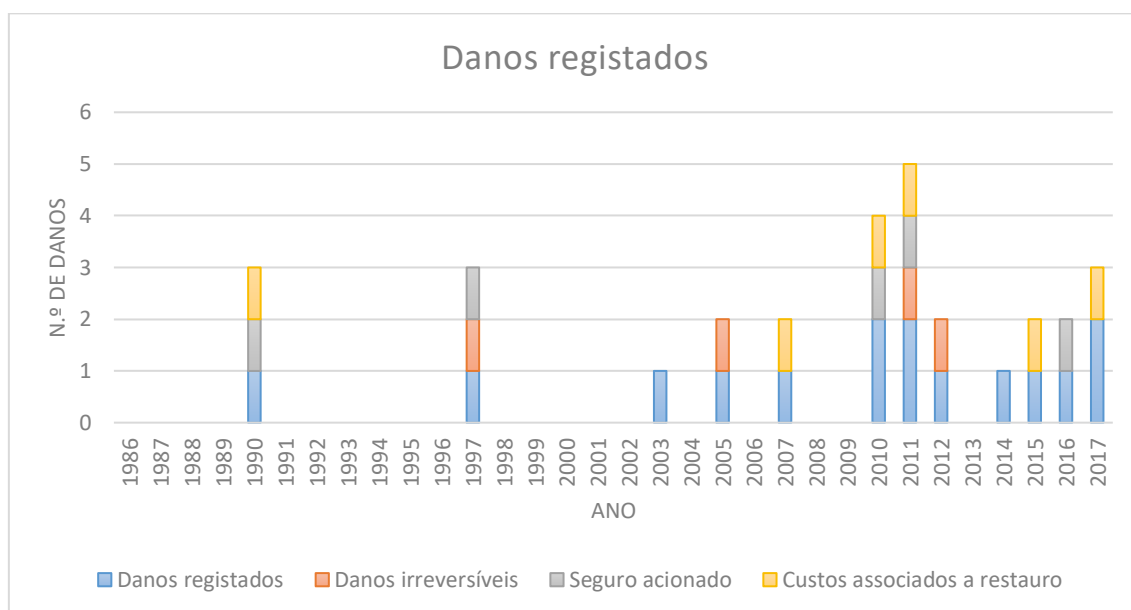
Gráf. 22 - Dados sobre o transporte, embalagem e acompanhamento das cedências concretizadas (1986-2017) © Jennifer do Coito



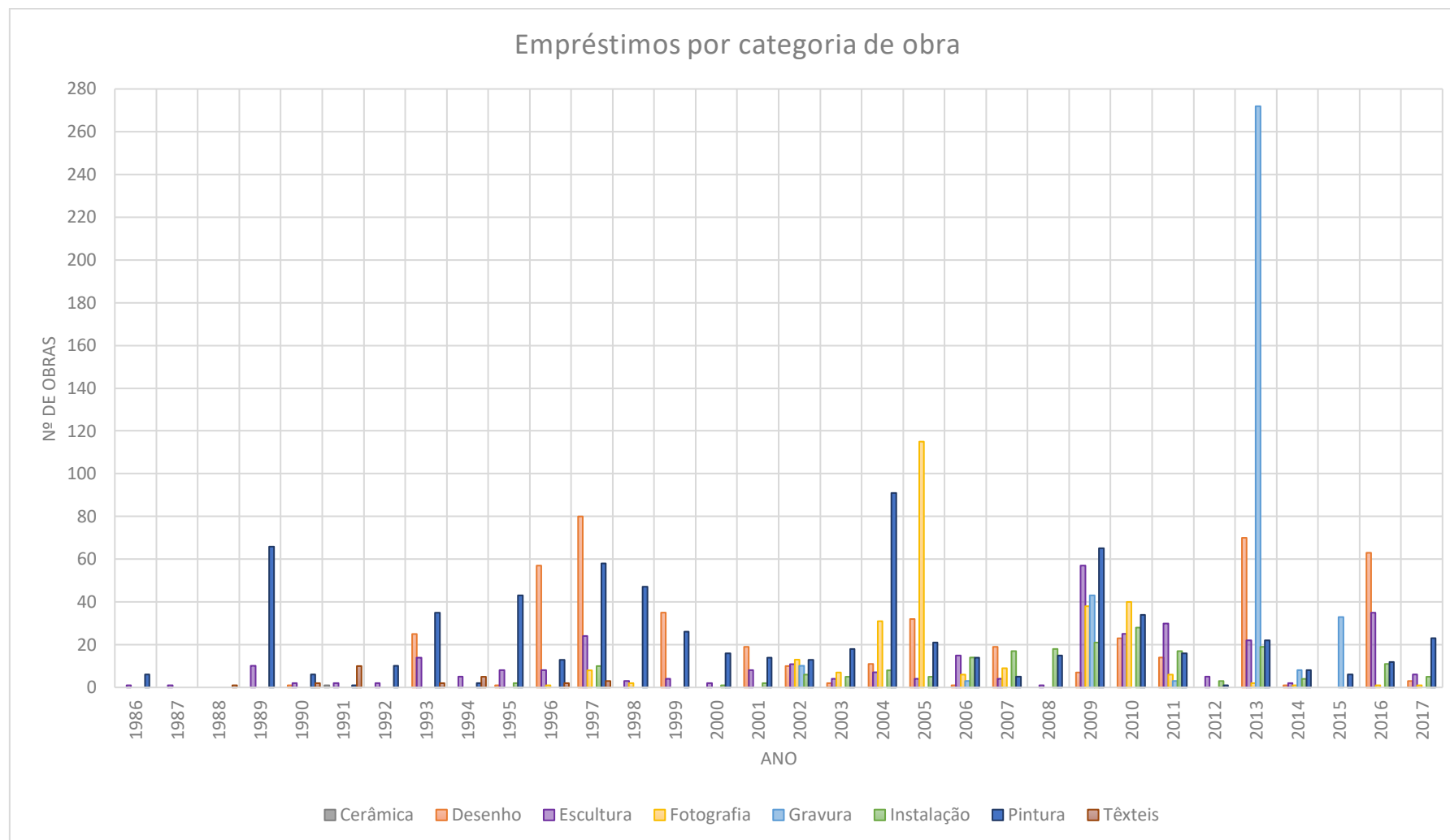
Gráf. 23 - Obras com e sem caixa de transporte própria (embalagem) na CCGD © Jennifer do Coito



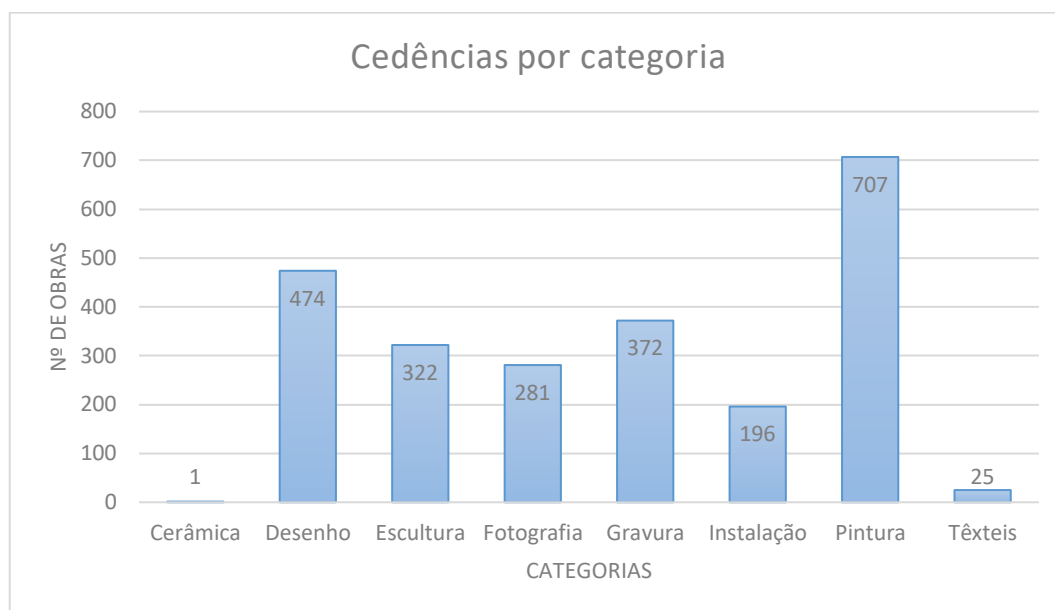
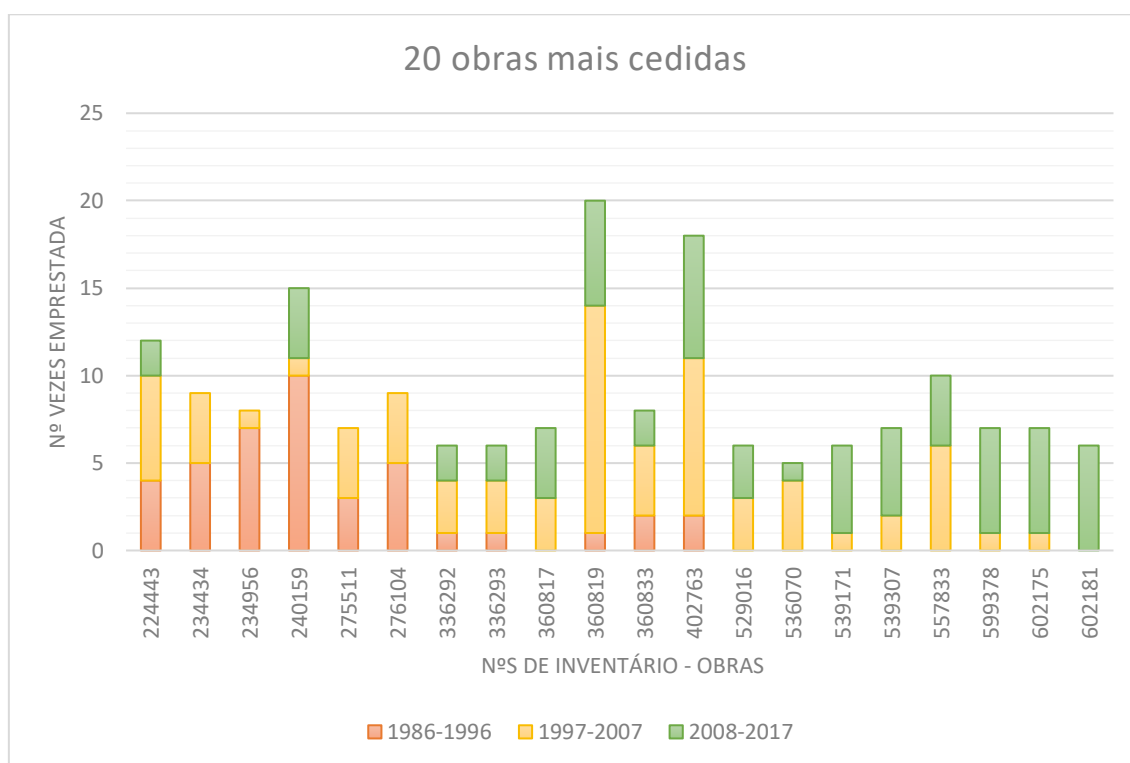
Gráf. 24 - Danos associados aos empréstimos de obras da CCGD (1986-2017) © Jennifer do Coito



Gráf. 25 - Histórico das cedências concretizadas por categoria de obra e ano (1986-2017) © Jennifer do Coito



Gráf. 26 - Categorias de obras cedidas (1986-2017) © Jennifer do Coito

Gráf. 27 - As 20 obras mais cedidas da CCGD (1986-2017)⁵¹ © Jennifer do Coito

⁵¹ Informações relativas às obras a que dizem respeito os n.ºs de inv.º presentes no gráf. 27, vd. Anexo C, tab. 4, p. 162.